



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

TESIS

**LAS BANDAS DE VIENTO EN GUADALUPE NOPALA,
HUEYPOXTLA, ESTADO DE MÉXICO. EDUCACIÓN MUSICAL Y
TRABAJO.**

**Para obtener el título de
Licenciado en Antropología Social**

PRESENTA

Juan Daniel Silvestre Torres

Director

Dr. Sergio Sánchez Vázquez

Comité tutorial

Dr. Jesús Enciso González.

Mtro. Luis Francisco Sánchez Fonseca.

Dr. Manuel Jesús González Manrique.

Pachuca de Soto, Hidalgo, México, mayo de 2023



MTRA. OJUKY DEL ROCÍO ISLAS MALDONADO

DIRECTORA DE CONTROL ESCOLAR UAEH

PRESENTE

ASUNTO: AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

La suscrita Directora del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, comunica a usted que esta Dirección a mi cargo hace constar que, según los documentos que obran en el archivo, los CC:

Sergio Sánchez Vázquez	Presidente	
Jesús Enciso González	Vocal	
Luis Francisco Sánchez Fonseca	Secretario	
Manuel Jesús González Manrique	Suplente	

Integrantes de la Comisión revisora de la Tesis intitulada: **“Las bandas de viento en Guadalupe Nopala, Hueyoxtla, Estado de México. Educación musical y trabajo.”** presentada por el alumno, **Silvestre Torres Juan Daniel**, manifestaron su voto aprobatorio por unanimidad con fundamento en el artículo 120, del Reglamento de Control Escolar, para que proceda a su impresión.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

ATENTAMENTE

“AMOR, ORDEN Y PROGRESO”

Pachuca de Soto, Hidalgo, 31 de marzo de 2023



MTRA. IVONNE JUÁREZ RAMÍREZ
Directora



15.09
Yuri

Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n,
 Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto,
 Hidalgo, México; C.P. 42084
 Teléfono: 52 (771) 71 720 00 Ext. 4223
 jaahya_icshu@uaeh.edu.mx



A la memoria de mis abuelos
Francisco Refugio Silvestre Picazo (1940 – 2020) y
Micaela Torres Joaquín (1940 – 2020).

Agradecimientos.

A Dios, por una oportunidad más en esta vida.

A mi familia, y muy especialmente a mi madre Julia Silvestre Torres, a mi tía Yolanda Silvestre Torres y a mi primo Cecilio Peña Silvestre, por proporcionarme desde siempre, de una u otra manera, su sincero e incondicional apoyo en mis estudios escolares (incluidos los universitarios), luchando conmigo hombro con hombro en todo momento y sorteando los sobresaltos del camino. Agradezco por igual tanto sus palabras de aliento en vista de mis aciertos como sus amonestaciones debido a mis descalabros. Sin su ayuda, no sería posible este menester ni se entendería su realización.

A mis abuelos Francisco Refugio Silvestre Picazo y Micaela Torres Joaquín, quienes me brindaron su afecto, cariño y apoyo desde niño y, a más de 2 años de su partida, su entrañable recuerdo me motiva a seguir luchando; a ellos dedico este trabajo, como un homenaje póstumo y como un gesto del amor y el cariño que su nieto les tuvo en vida, y que hasta el sol de hoy les sigue teniendo.

A la gente de Guadalupe Nopala que, disponiendo amablemente de un poco de su tiempo, compartió conmigo sus conocimientos y experiencias, contribuyendo de manera valiosa y laudable a la realización de este trabajo, que es también suyo. En ese sentido, mi más sincero agradecimiento a don Odilón Hernández Sánchez, don Inocencio Hernández Reyes, doña Gregoria Aurelia Santillán Márquez y los señores Joaquín Hernández Santillán, Alejandro Santillán Reyes, Roberto Sánchez Hernández, José Antonio Hernández Hernández, Israel Ruiz Sánchez, Alejandro Barrera López, Edgar Iván García Soto, Alfonso Jaime Hernández Salas, Luis Alberto Hernández Juárez, Julián García Sánchez y César Zúñiga Reyes.

Al doctor Sergio Sánchez Vázquez, mi director de tesis, por su paciencia y por las recomendaciones hechas para la realización del trabajo que aquí se presenta. Muy sinceramente agradezco su gran amistad – tejida en el transcurso de tantos años –, el encomiable apoyo moral, material y académico durante mis años de formación universitaria y por los conocimientos compartidos tanto dentro como fuera del aula.

Al maestro Luis Francisco Sánchez Fonseca y a los doctores Jesús Enciso González y Manuel Jesús González Manrique, mis sinodales, por aceptar ser lectores de este trabajo aquí presentado y por las observaciones de corrección realizadas al mismo.

A mi estimado camarada José Rogelio Guerra Ventura, por el valioso apoyo moral y académico brindado en los momentos más difíciles de mi formación, y por las amenas ocasiones compartidas tanto dentro como fuera del aula, las cuales fueron aleccionadoras para un servidor.

Al licenciado Joel Martínez Hernández y a la doctora María del Carmen García Escudero, por su gran amistad, por la ayuda académica y moral brindada en más de una ocasión, por su franca estima y confianza, y por todo lo aprendido al interior y al exterior del salón de clases.

A mi querido amigo Sergio Alejandro Hernández Esquivel, por su encomiable auxilio moral principalmente en las situaciones más agrestes (tanto académicas como extra-académicas), por su confianza en éste su servidor, y por el afecto y cariño brindados fraternalmente durante tantos años, siendo para quien esto escribe un mentor y un maestro.

Resumen.

El trabajo aquí presentado – realizado en distintos lapsos comprendidos entre 2019 y 2022 – está centrado en las bandas de viento de Guadalupe Nopala – localidad perteneciente a la demarcación municipal mexiquense de Hueypoxtla –, procurando prestar atención, por un lado, en la transmisión del conocimiento musical y las expresiones de desenvolvimiento laboral entre los músicos de banda de viento de la localidad en cuestión, y por otro, en el peso social y simbólico que lo anterior impele a las personas que integran este tipo de agrupaciones musicales. A partir de una presentación de propuestas teóricas que delinearon el acercamiento a este caso concreto y de una muestra espacio-temporal de las bandas de viento en México, se consideran más específicamente el contexto en el que las bandas emergieron, las bandas propiamente dichas y la imbricación de los aspectos educativos y laborales en estas agrupaciones.

Palabras claves: Bandas de viento; Estado de México; educación; trabajo; antropología de la música.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. ACERCAMIENTOS TEÓRICOS.....	5
Definiciones antropológicas de cultura.....	7
Música, musicología y etnomusicología.....	20
Antropología de la música.....	31
Educación.....	46
Trabajo.....	54
CAPÍTULO II. LAS BANDAS DE VIENTO EN MÉXICO: APROXIMACIONES DISCIPLINARES.....	61
Las bandas de viento.....	61
De las vísperas precortesianas al ocaso de la Nueva España.....	64
De la consumación de la Independencia hasta las postrimerías revolucionarias.....	80
Desde el nacimiento del estado post-revolucionario al crepúsculo del “Milagro Mexicano”.....	96
Hacia el fin del siglo XX.....	109
Los comienzos del siglo XXI.....	128
CAPÍTULO III. GUADALUPE NOPALA: PASADO Y PRESENTE.....	147
Generalidades geográficas.....	147
Generalidades históricas.....	154
Organización territorial.....	165
Organización económica.....	167
Organización político-administrativa y religiosa.....	170
CAPÍTULO IV. LAS BANDAS DE VIENTO EN GUADALUPE NOPALA: AYER Y HOY.....	173

Antecedentes históricos locales	174
Organización interna.....	183
Repertorio	190
Instrumentación.....	192
CAPÍTULO V. LO EDUCATIVO Y LO LABORAL.....	195
El énfasis de (y en) la tradición.....	195
Los usos y tiempos de la tradición.....	205
Motivaciones, elecciones y significados.....	207
La tradición, la tecnología y el desarrollo social.....	210
Los usos y funciones en el terruño.....	216
Más allá del terruño.....	230
Razones, decisiones e ideas.....	235
CONCLUSIONES.....	243
REFERENCIAS.....	250

INTRODUCCIÓN.

El tema a abordar en esta tesis para optar por el título de Licenciado en Antropología Social son las bandas de viento de la localidad mexiquense de Guadalupe Nopala.

Hay dos elementos específicos sobre los que se pretende centrar la atención en este estudio exploratorio: primero, en la transmisión del conocimiento musical y las expresiones de desenvolvimiento laboral entre los músicos de banda de viento de la localidad en cuestión, y segundo, al peso social y simbólico que lo anterior requiere a las personas que integran este tipo de agrupaciones musicales.

La presente investigación se realizó en Guadalupe Nopala, Estado de México, en distintos periodos comprendidos entre 2019 y 2022. En el transcurso de la investigación, se trabajó con personas que se desempeñan laboralmente como músicos en bandas de viento – amén de músicos retirados y de personas laboralmente ajenas a la música – con el propósito de indagar en términos generales sobre la transmisión del saber musical y las expresiones de desenvolvimiento laboral en este tipo de agrupaciones musicales, y avistar los significados que permean las motivaciones de las personas circunscritas en esta ocupación.

Además, se pretende dar cuenta de las relaciones entre la educación musical y el trabajo al interior de las bandas de viento, para adentrarnos en las dinámicas de la vida social y cultural de Guadalupe Nopala. Esto es, tomar como punto de partida el fenómeno musical – en consideración de las variables educativa y económica – para comprender la importancia cultural que dicho fenómeno tiene en el entramado de relaciones sociales que la hacen posible.

Considero pertinente estudiar este tema por los siguientes motivos. Primero, en la medida que conozco, no hay trabajos de corte antropológico acerca de los músicos de Guadalupe Nopala, y por extensión, nada que aluda a las bandas de viento de esta localidad mexiquense.

Y segundo, la importancia que tienen las bandas de viento en la vida social de Guadalupe Nopala se debe a que, por un lado, es una de las principales fuentes económicas para mucha gente de la localidad, y por otro, que dicha fuente económica es el prisma por el que se pueden observar los procesos de cambio social y cultural de la localidad.

La hipótesis que orientó este trabajo de investigación fue planteada de la manera que sigue: las bandas de viento se constituyen como importantes fuentes de ingresos en Guadalupe Nopala, siendo la transmisión del conocimiento musical y las expresiones laborales al interior de las propias bandas elementos simbólicos clave que coadyuvan a la cohesión e identidad locales.

El objetivo general es analizar, en tanto manifestaciones socioculturales, la transmisión del conocimiento musical entre integrantes de las bandas de viento, así como las expresiones de desenvolvimiento laboral de las personas que forman parte de este tipo de agrupaciones. Es menester remarcar que el desarrollo de tales tópicos se efectuará en términos generales.

Como objetivos específicos se plantearon:

- a) Mostrar que la transmisión del saber musical en las bandas de viento de Guadalupe Nopala no sólo se cifra en reproducir repertorios concretos, sino que dicha reproducción cobra importancia en momentos clave de la vida social y cultural de la localidad.
- b) Desentrañar la madeja de significados que permean las motivaciones que llevan a las personas del poblado en cuestión para formarse en la música y dedicarse laboralmente a ella.
- c) Identificar el alcance de las implicaciones de los factores económicos que posibilitan la existencia de las bandas de viento, tanto como los puntos de contacto – materiales e ideales – entre el sostén económico y el componente educativo.

En esta tesis de Licenciatura en Antropología Social, la formación musical a estudiar es la banda de viento; y el lugar donde se realizaron las indagaciones

correspondientes, es la localidad de Guadalupe Nopala, perteneciente a la demarcación municipal de Hueyoxxtla, al norte del Estado de México.

Para acometer este menester, se consideraron en términos metodológicos momentos específicos para su realización, en un lapso comprendido entre 2019 y 2022. En el transcurso de este lapso, se realizaron recorridos de campo, observación tanto directa como participante y entrevistas estructuradas y semiestructuradas (éstas últimas dirigidas a las personas que, con residencia en Guadalupe Nopala, trabajan como músicos al interior de las bandas de viento, como también aquellas que ya se retiraron de esta ocupación laboral); complementando estas actividades sobre el terreno, también se efectuaron tomas fotográficas y grabaciones de música.

La exposición del trabajo que aquí se presenta está organizada en cinco capítulos, cuyo transcurso arranca, en los primeros dos capítulos, de un panorama general – teórico e histórico –, para descender ulteriormente a otro de alcance más particular en los capítulos restantes, los cuales son eminentemente etnográficos.

El primer capítulo es de índole teórica, en el que se exponen los vectores conceptuales que guían y demarcan el acercamiento al tópico central de esta investigación: las nociones de cultura enunciadas desde la antropología, y los conceptos concernientes a los fenómenos musical, educativo y laboral, dados a partir del concurso de otras disciplinas científicas sociales (musicología, etnomusicología, filosofía de la educación, economía y sociología).

El segundo capítulo consiste esencialmente en un recuento de la historia de las bandas de viento en México, al parejo de las vicisitudes históricas y socioculturales que han dejado una profunda impronta en los desarrollos de este tipo de agrupaciones musicales, para rematar finalmente con los acercamientos que sobre las bandas de viento se han dado a partir de disciplinas como la antropología y la etnomusicología.

El tercer capítulo indica el descenso de lo general – expuesto en los capítulos anteriores – a lo particular – mostrado en éste y en los capítulos posteriores. En

este capítulo son presentados primeramente aspectos generales de la geografía y la historia de Hueyoptla y de Guadalupe Nopala, para contextualizar los aspectos correspondientes a la organización territorial, económica, político-administrativa y religiosa de Guadalupe Nopala, cuyo concurso no sólo posibilita la existencia de las bandas de viento, sino que han coadyuvado a su delineación histórica y sociocultural.

El cuarto capítulo se centra en los precedentes históricos de las bandas de viento de Guadalupe Nopala, así como en aspectos relacionados con su organización interna, repertorio e instrumentación, a fin de comprender los desarrollos habidos en las formaciones musicales de la localidad en ciernes.

El quinto capítulo está abocado en los procesos de aprendizaje musical, tomando como referentes las voces de los sujetos, a fin de entender los modos de transmisión y los significados de un conocimiento específico que los mismos sujetos, tanto como en la localidad misma, asumen como una tradición. Ulteriormente, la atención es puesta en los procesos laborales, tanto dentro y fuera de la localidad en cuestión, en las que están involucrados los músicos de banda de viento, así como las motivaciones que impelen a los sujetos a desempeñarse en tal actividad. Y de manera tangencial, se alude también a las tentativas de desarrollo social que, en la localidad, son relativas al quehacer musical. En este mismo capítulo, junto a la descripción etnográfica se intercalan observaciones sobre los puntos de imbricación entre los componentes educativo y laboral, coadyuvando para ello una específica interpretación de lo allí descrito.

El documento remata en unas conclusiones generales en las que, con el concurso de las propuestas teóricas y el estado de la cuestión expuestos en los primeros dos capítulos, se hace un balance interpretativo de la información obtenida en campo, a fin de verificar el cumplimiento de la hipótesis y de los objetivos de este trabajo.

CAPÍTULO I. ACERCAMIENTOS TEÓRICOS.

Aunque en más de una vez se ha consignado que tal o cual idea o teoría se halle periclitada o en decadencia, algo que debe tomarse en cuenta, respecto a tales opiniones a las que hay que acercarse con suma precaución, es el tener fundamentos desde los cuales partir para el planteamiento de un problema específico, la comprensión de un determinado fenómeno o tema.

Esto conduce a retomar los derroteros abiertos por aquellos autores considerados de referencia obligada, tanto en la antropología como en otras disciplinas científicas sociales; sus propuestas, lejos de acabar completamente soterradas, han permanecido vigentes y siguen ejerciendo influencia en las pautas seguidas por el quehacer científico social de nuestros días, indistintamente de los vaivenes que, vía los cuestionamientos críticos de diversa índole ideológica, auguran albas y crepúsculos para las corrientes teóricas y sus principales exponentes.¹

Por lo anterior, habrá de entenderse que lo vasto y complejo que uno avista al momento de plantear tal o cual concepto, o al momento de edificar una teoría respecto a aquello observado, ha sido abordado y pergeñado desde distintas posturas, a partir de las varias “parcelas” del conocimiento científico – incluyendo el social –, sin que implique necesariamente una sucesión de ideas o modelos; lo que sí es notable es la interrelación existente entre los conceptos planteados y los significados que éstos tengan, cuando son asumidos no sólo en referencia a dicha interacción, sino en un sentido más amplio.

Y el asunto no se reduce en exclusiva a parcelas científicas cognitivas, incumbe también a las actitudes y posturas tomadas por los estudiosos en relación con la ciencia misma, oscilando, por un lado, entre la agudeza mental en conjunción con la soledad, una magra curiosidad por la naturaleza y un marco referencial muy estrecho que desemboca en un saber minucioso y fragmentario, y, por otro, la infatigabilidad indagatoria en concurso con una curiosidad y un afán acumulativo

¹ Witold Jacorzynski, *Crepúsculo de los ídolos en la antropología social: más allá de Malinowski y los posmodernistas*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Porrúa, Ciudad de México (México), 2004, p. 212.

prolijos y constantes, pero a la vez despreocupados que devienen en tanteos continuos entre el entusiasmo y la desazón. Y, tanto entre ambos extremos como en medio de dificultades densas y abundantes, se yergue un ideal y difícilmente alcanzable punto medio en el que se imbrican de manera armoniosa la agudeza y la infatigabilidad.²

Quien es aleccionado en antropología – pienso, específicamente, en quien se forma para ello profesionalmente – avista que sobre esas palabras clave, hay tantas definiciones como las diferencias entre ellas, una plétora enorme, lo cual no sólo aplica a todo cuanto se formule o enuncie en un nivel macro, en términos generales, se extiende también a un nivel micro y a lo que se considere atinente a aquel nivel, y es lo que impele ese ir y venir entre lo general y lo particular, a merced tanto de lo que uno mismo va aprendiendo mientras se es adiestrado como antropólogo, como de las circunstancias que delinean el curso mismo de la investigación.³

Un continuo que permea cada uno de los momentos de la investigación misma, al enmarcarse en una amplia gama de actividades o, en otras palabras, intentos de comprender las situaciones sociales⁴ así como a las personas al interior de sus propios marcos de referencia,⁵ en una visión de lo histórico como una interacción de narrativas del pasado y del presente,⁶ y cuyo resultado último es dar constancia del sentido coherente de un sistema o contexto sociocultural específico como forma de vida y visión del mundo; sentido que, en este caso, es delineado en la

² Paolo Rossi, *Las arañas y las hormigas. Una apología de la historia de la ciencia*, Editorial Crítica, Barcelona (España), 1990, pp. 7 – 10.

³ Cfr: Jacinta Palerm Viqueira, “Guía para una primera práctica de campo”, en J. Palerm Viqueira (coordinadora), *Guía y lecturas para una primera práctica de campo*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro (México), 2008, p. 13.

⁴ Peter W. Preston, *Una introducción a la teoría del desarrollo*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México (México), 1999, pp. 21 – 22.

⁵ Steve J. Taylor y Robert Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Paidós, Barcelona (España), 1994, p. 20.

⁶ Salvador Aquino Centeno, “Reflexiones para acercarse a la reconstrucción del pasado”, en L. Machuca Gallegos (compiladora), *Algunas historias sobre la historia contadas por los investigadores del CIESAS*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México (México), 2014, pp. 17 – 18.

mayor medida posible por el antropólogo con el poder de su imaginación e intelecto.⁷

En este capítulo se hará una revisión de las propuestas teóricas en torno al tema que nos ocupa, trayendo consigo aquellas propuestas que versen sobre la cultura, las que abordan la música como objeto de estudio a partir del concurso de específicas disciplinas científicas; tanto unas como otras serán expuestas y, en vista de los problemas que se ciernen sobre tales cuestiones, es pertinente adentrarse en las mismas con mucha precaución.

Definiciones antropológicas de cultura.

Dígase lo que se diga, el concepto de “cultura” es la “piedra angular” de los estudios antropológicos. Tanto al interior como al exterior de la antropología, en distintos esquemas su uso ha sido variable, no exento de reyertas encarnizadas dentro de los entornos académicos, y cuya ductilidad ha devenido en arenas movedizas de móviles y acciones que, aunque en enfrentamiento constante, todos encajan bien en la jactancia “crítica”, discurriendo en tales enfrentamientos, como un *leitmotiv*, el concepto en turno⁸.

Por otra parte, no es motivo de álgida sorpresa si se hace acopio de este concepto en ámbitos disciplinares como la crítica literaria⁹ o la sociología,¹⁰ pues los trasfondos desde los cuales se opera allí difieren del que está en la antropología, ya que son otros sus temas u objetos de estudio centrales. Además, este acopio de la “cultura” por parte de éstas y otras disciplinas científicas da cuenta que éste

⁷ Frank Cancian, *Economía y prestigio en una comunidad maya. El sistema religioso de cargos en Zinacantan*, Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Presencias, 13, Ciudad de México (México), 1989 [1976], p. 21.

⁸ Cfr: Adam Kuper, *Cultura. La versión de los antropólogos*, Paidós, Barcelona (España), 2001, pp. 19 – 23.

⁹ Véase: Matthew Arnold, *Cultura y anarquía*, Ediciones Cátedra, Madrid (España), 2010.

¹⁰ Véase: Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, Ciudad de México (México), 1990; Zygmunt Bauman, *La cultura como praxis*, Paidós, Barcelona (España), 2002.

es un concepto polisémico y multidimensional, al pasar a designar tanto lo más vasto y complejo como lo más elemental y simple de la vida humana.¹¹

En ese sentido, las valoraciones que se han dado respecto al concepto de “cultura”, conforman un vasto espectro y que han definido las aristas del quehacer de la antropología desde sus inicios como disciplina científica social, como las esgrimidas por Edward Burnett Tylor¹² – la cultura entendida como civilización y en un sentido etnográfico amplio –, Franz Boas¹³ – lo mental como un factor determinante de la cultura –, Bronislaw Malinowski¹⁴ – la cultura como ambiente secundario del hombre –, Ralph Linton¹⁵ – la cultura como herencia social del hombre –, Ward Goodenough¹⁶ – la cultura como un conjunto de reglas que constituye el final del análisis etnográfico – o Clifford Geertz¹⁷ – la cultura como un sistema ordenado de significaciones y símbolos del que pende la integración social, la cual puede ser descrita densamente.

En este sentido, no sólo se remarca la importancia del concepto de “cultura” como unidad analítica, sino también la visión de ésta como un todo, un todo en el que se distinguen distintos niveles o esferas donde se desenvuelven las ideas y las acciones de las personas alrededor del mundo.

¹¹ Eduardo Andrés Sandoval Forero, “Dimensión socioantropológica de la cultura”, *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas – ALAS*, año 1, núm. 1, 2009, p. 72.

¹² Véase: Edward Burnett Tylor, “La ciencia de la cultura”, en J.S. Kahn (compilador), *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Anagrama, Barcelona (España), 1975, pp. 29 – 46. Cfr: Marvin Harris, *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México (México), 1996, pp. 141 – 142.

¹³ Véase: Franz Boas, *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Ediciones Solar/Librería Hachette, Buenos Aires (Argentina), 1964, pp. 166 y 197. Cfr: Ángel Martínez-Hernández, “El dibujante de límites: Franz Boas y la (im)posibilidad del concepto de cultura en antropología”, *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. 18, núm. 3, Río de Janeiro (Brasil), 2011, p. 873.

¹⁴ Véase: Bronislaw Malinowski, *Una teoría científica de la cultura*, Editora y Distribuidora Hispano Americana, Barcelona (España), 1981.

¹⁵ Véase: Ralph Linton, *Estudio del hombre*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México (México), 1985.

¹⁶ Véase: Ward Goodenough, “Cultura, lenguaje y sociedad”, en J.S. Kahn (compilador), *Op. cit.*, 1975, pp. 157 – 244.

¹⁷ Véase: Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona (España), 2003, pp. 24 – 25, 27.

Para efectos de esta investigación, me guiaré inicialmente por las propuestas de Malinowski, Linton y Goodenough acerca de la cultura.

A finales del siglo XIX y en los primeros años de la siguiente centuria, se afirmó en el ámbito antropológico una tenaz oposición a las tesis evolucionistas, representadas durante el siglo XX por autores como Henry Maine, Lewis Henry Morgan, Edward Burnett Tylor y James Frazer. Una oposición sostenida a ambos lados del Océano Atlántico, con Franz Boas y Bronislaw Malinowski como cabezas de primera fila; el primero, culturalista, y asentado en Estados Unidos, y el segundo, funcionalista, y establecido en Reino Unido.

Bronislaw Malinowski es uno de los más insignes representantes de la antropología británica del siglo pasado, su obra se cuenta entre lo fundamental, en términos generales, de la antropología social, y es considerado como uno de los principales representantes del funcionalismo.

Malinowski da dos definiciones de “cultura”.

La primera es provisional, y se entiende como “el conjunto integral constituido por los utensilios y bienes de los consumidores, por el cuerpo de normas que rige los diversos grupos sociales, por las ideas y artesanías, creencias y costumbres”¹⁸.

La segunda de las definiciones está basada en dos tipos de análisis – funcional e institucional – y es entendida como “un compuesto integral de instituciones, en parte autónomas y en parte coordinadas [consistente en] la comunidad de sangre a través de la descendencia; la contigüidad en el espacio, relacionada con la cooperación; las actividades especializadas; y [...] del uso del poder en la organización política”.¹⁹

Tómese en cuenta que, en ambas definiciones – la primera, contingente, y la segunda, más elaborada –, Malinowski toma como punto de referencia el componente biológico.

¹⁸ Bronislaw Malinowski, *Op. cit.*, 1981, p. 42.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 46.

Al constituir los seres humanos una especie animal, deben cubrir las condiciones elementales – es decir, las necesidades básicas u orgánicas del hombre –, y al hacer éstos acopio del equipo de artefactos a su disposición – disposición lograda gracias a la aptitud de los seres humanos para producir y valorar dichos artefactos –, se crea un ambiente secundario – el cual es, en última instancia, la cultura –, el cual debe reproducirse, conservarse y administrarse de manera permanente, produciendo un “nivel cultural de vida”, como expresa resueltamente Malinowski.²⁰

Es así que, en tal sentido y siguiendo el doble análisis funcional/institucional preconizado por el antropólogo silesiano, el rasgo esencial de la cultura es la organización de los seres humanos en grupos permanentes – en los que fungen como *leitmotivs* la proximidad y la contigüidad, la anatomía y la fisiología humanas, el aprendizaje y la autoridad –, quienes al interior de tales grupos cooperan bajo una serie de directrices (reglas y normas de diversa índole) que, basadas y permeadas por el entorno ambiental circundante, moldean la conducta colectiva, el ordenamiento de las actividades – siempre tendentes a un fin – al interior del propio grupo, y la existencia de cada individuo.²¹

Consonante es esta definición de “cultura” con la propuesta teórica funcionalista por la que el mismo Malinowski es conocido, con la que se propone comprender claramente la naturaleza de los fenómenos culturales, antes de que se sometan a posteriores elaboraciones especulativas.²²

De manera que Malinowski insta la demostración de la validez de los siguientes principios o axiomas generales del funcionalismo.²³

- a) La cultura es esencialmente un patrimonio instrumental por el que el hombre es colocado en la mejor posición para solucionar los problemas

²⁰ Cfr: Ralph Piddington, “La teoría de las necesidades de Malinowski”, en R. Firth et al., *Hombre y cultura: la obra de Bronislaw Malinowski*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México (México), 1997, pp. 39 – 61.

²¹ Cfr: Bronislaw Malinowski, Op. cit., 1981, pp. 49 – 51, 54 – 55, 58 – 59, 61 – 63, 65 – 68, 74.

²² *Ibíd.*, pp. 155 – 156.

²³ *Ibíd.*, pp. 159 – 160.

concretos y específicos que encajan dentro de su ambiente, en el curso de la satisfacción de sus necesidades.

- b) Es un sistema de objetos, actividades y actitudes en el cual cada parte existe como un medio para un fin.
- c) Es un conjunto integral en el que los varios elementos son independientes.
- d) Tales actividades, actitudes y objetos están organizados alrededor de importantes y vitales tareas en instituciones como la familia, el clan, la comunidad local, la tribu y los equipos organizados para la cooperación económica, y la actividad política, jurídica y educacional.
- e) Desde un punto de vista dinámico, esto es, con referencia al tipo de actividad, la cultura puede ser analizada en cierto número de aspectos como la educación, el control social, la economía, los sistemas de conocimiento, creencia y moralidad y aun modos de expresión artística y creadora.

Con base en esta serie de principios o axiomas, Malinowski considera tres dimensiones del proceso cultural – artefactos, grupos organizados, simbolismo –, estrechamente unidas por la relación “forma – función”, relación expresada por un individuo - no exclusivo en sentido estricto – o un grupo, para la consecución de un específico fin; estas dimensiones nunca han de ser escindidas para un ulterior análisis sociológico por separado, ya que todas ellas funcionan crucialmente como motivos conductores en el proceso cultural.²⁴

Es así que, para Malinowski, el funcionalismo no pretendería abordar la cultura en sus aspectos clave – educativo, jurídico, económico, religioso, etc. –, a menos que fuese capaz de analizar y definir cada uno de tales aspectos y relacionarlos con los imperativos básicos y derivados del organismo humano.²⁵

Ralph Linton, es uno de los más destacados antropólogos estadounidenses posteriores a Boas, y considerado como una de las más señeras figuras de los estudios de “cultura y personalidad”.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 160 – 162.

²⁵ *Ibíd.*, p. 168.

De acuerdo con Linton,²⁶ los hombres deben su preeminencia, en parte, a su dotación mental superior, respecto a los demás animales, pero sobre todo a las ideas, hábitos y técnicas recibidas de sus antepasados; esta acumulación y la consecuente transferencia de hábitos e ideas han sido señaladas frecuentemente como atributos exclusivos del hombre.

Dicho sencillamente, se requeriría “poca inteligencia” para aprender “recetas de cocina” por parte del infante nacido en el seno de una determinada sociedad, al descubrir problemas que ya fueron conocidos y resueltos por los que vivieron antes que él, problemas que irá encontrando durante su vida; entonces, de ahí se entiende que el individuo es “entrenado” para vivir, puesto que las circunstancias atinentes a la sociedad de la cual forma parte, inevitablemente constriñen también su existencia, tanto a nivel personal como colectivo.

De modo que, en la escala evolutiva del hombre, el instinto antecedió al aprendizaje, siendo en este último atributo donde habría de cifrarse no sólo la preeminencia que Linton confiere al hombre, en comparación con los animales, sino también la herencia social del hombre mismo – entendida por Linton como la cultura –, y es expresada en los términos que siguen:

“El término se usa en un doble sentido. En su sentido amplio, *cultura* significa la herencia social íntegra de la humanidad, en tanto que en un sentido más restringido una *cultura* equivale a una modalidad particular de la herencia social. Por consiguiente, la cultura en su conjunto está integrada por un considerable número de culturas, característica cada cual de un determinado grupo de individuos”.²⁷

Estas líneas revelan la importancia que representan para Linton el aprendizaje de los hombres, la comunicación entre ellos, la transmisión de lo aprendido de generación en generación, y el empleo del lenguaje como garante de los procesos mencionados previamente. En otras palabras, la reproducción de la cultura.

²⁶ Ralph Linton, Op. cit., 1985, pp. 81 – 91.

²⁷ *Ibíd.*, p. 90.

“Es evidente que los individuos no nacen con ninguna clase de instinto para las actividades especiales que constituirán su contribución a la vida del grupo ni para las modalidades de conducta establecidas para la continuación de la vida social. Todo ello debe aprenderse, y la sociedad es un mecanismo demasiado delicado para que este aprendizaje se deje al azar y a la experiencia individual”.²⁸

Esto es, la herencia social del hombre, al tener una doble expresión – asumida por Linton tanto en el plano general como en el particular -, ha adquirido una doble función, la cual es una adaptación del individuo tanto a la sociedad como al ambiente natural a los que corresponde, lo que lleva a Linton a proponer una terminología en la que se imbrican lo social y lo cultural.

En esta misma tesitura, Linton considera que la sociedad es:

“[...] todo grupo de gentes que han vivido y trabajado juntos durante el tiempo suficiente para organizarse y considerarse como una unidad social, con límites bien definidos²⁹ [...] y cuya existencia cooperativa es posible gracias a las adaptaciones mutuas en la conducta y actitudes de sus miembros”.³⁰

Por lo anterior, Linton hace una distinción entre “sociedad” – organización de individuos – y “sistema social” – organización de ideas –, ganando un papel importante en su explicación los términos “status” y “función”.

A propósito de la transformación de “sociedades de agrupaciones de individuos determinadas accidentalmente”,³¹ Linton menciona dos procesos fundamentales que tienen lugar en dicha transformación: la adaptación y organización de la conducta de los individuos componentes, y el desarrollo de una conciencia de grupo, un sentimiento de unidad que Linton denomina “*esprit de corps*”. Esta transformación emerge de la división de las actividades necesarias para el bienestar colectivo, y la distribución de dichas actividades entre determinados individuos.

²⁸ *Ibidem*, p. 97.

²⁹ *Ibidem*, p. 102.

³⁰ *Ibidem*, p. 252.

³¹ *Ibidem*, p. 103.

Discípulo de George Peter Murdock, Linton y Malinowski, Ward Goodenough es considerado el iniciador de la “Nueva Etnografía” y uno de los más prominentes exponentes de la antropología cognitiva.

Goodenough³² aduce que las teorías evolucionista y particularista histórica – indistintamente de las diferencias habidas entre ellas – están de acuerdo en que la cultura se aprende y conforma un cuerpo de tradiciones al interior de una sociedad, que todas las culturas son muy complejas – incluyendo aquellas caracterizadas como “primitivas” –, y que dicha complejidad deviene directamente de la potencialidad dada por cualquier lengua humana conocida para objetivar y analizar la experiencia y de almacenar y recuperar información, sin la cual sería mínima la capacidad del hombre para preservar y transmitir un cuerpo de tradiciones.

No obstante, el autor refiere también que quedan ciertas ambigüedades, como aquellas concernientes a las cosas u objetos materiales que los hombres hacen – la así llamada “cultura material” – y, frente a tales ambigüedades, Goodenough afirma que los objetos materiales creados por los hombres no son *in sensu stricto* cosas que ellos mismos aprendan, lo aprendido por ellos lo constituyen más bien las percepciones, los conceptos, las recetas y las habilidades que se requieren en aras de hacer cosas que cumplan las normas de sus compañeros; en definitiva, esto último es lo que se aprende, y ha de distinguirse de las expresiones de lo aprendido (producción de productos, comportamiento público y acontecimientos sociales). De manera que Goodenough entiende por “cultura” aquello que se aprende, las cosas que se necesitan saber para cumplir las normas de los demás, y denomina “artefactos culturales” a las manifestaciones materiales, sociales e ideológicas de lo aprendido.³³

Con base en la consideración de la cultura como un producto del aprendizaje humano, Goodenough resume el contenido de la cultura en el orden que sigue:

³² Ward Goodenough, Op. cit., 1975, pp. 190 – 191.

³³ Cfr: Ibídem, p. 191.

- 1) Las formas en que la gente ha organizado sus experiencias del mundo real de tal manera que tenga una estructura como mundo fenoménico de formas, es decir, sus percepciones y conceptos.
- 2) Las formas en que la gente ha organizado sus experiencias del mundo fenoménico de tal forma que tenga estructura como un sistema de relaciones de causa efecto, es decir, las proposiciones y creencias mediante las cuales explican los acontecimientos y planean tácticas para llevar a cabo sus propósitos.
- 3) La forma en que la gente ha organizado sus experiencias del mundo fenoménico para estructurar sus diversas disposiciones en jerarquías de preferencias, es decir, sus sistemas de valores o de sentimientos. Estos proporcionan los principios para seleccionar y establecer propósitos y para mantenerse conscientemente orientado en un mundo fenoménico cambiante.
- 4) La forma en que la gente ha organizado sus experiencias de los pasados esfuerzos de realizar propósitos repetidos en procederes operativos para realizar sus propósitos en el futuro, es decir, el conjunto de “principios gramaticales” de la acción y una serie de recetas para realizar fines concretos. Incluyen los procederes operativos para tratar con las personas, así como para tratar con las cosas materiales. La cultura, pues, consta de normas para decidir lo que es, normas para decidir lo que puede ser, normas para decidir lo que no siente, normas para decidir qué hacer y normas para decidir cómo hacerlo.³⁴

Partiendo de este resumen – en el que prima un énfasis sobre las normas –, Goodenough analiza los siguientes tópicos: formas, proposiciones, creencias, valores, reglas y valores públicos, recetas, rutinas y costumbres, sistemas de costumbres, y significado y función.

En la dirección delineada para este análisis, las formas son categóricas – sean conceptuales, sean ideales – y permiten distinguir nuestra experiencia entre ellas

³⁴ *Ibíd.*, p. 198.

mismas a través de variables perceptibles que son los rasgos distintivos; las proposiciones son las diversas relaciones que se distinguen entre las formas, distinciones que son posibles gracias a su codificación, permitiendo ésta emplear el lenguaje para utilizar y objetivar tales relaciones ante nuestra mirada en proposiciones, las cuales pueden estar basadas o no en nuestra experiencia en dichas relaciones; las creencias son las proposiciones que se aceptan como ciertas, aceptación que puede estar basada no sólo en la lógica y en las consideraciones empíricas, sino también en una diversidad de razones sociales y emocionales; los valores son las formas en que la gente asocia las cosas con sus estados sentimentales interiores y con la gratificación o frustración de sus deseos y necesidades sentidas; las reglas determinan cómo específicas categorías de personas pueden actuar en relación con las otras distintas categorías de personas y cosas, y los valores públicos son aquellos que se expresan en un conjunto dado de reglas, una pauta de prioridades de cualquier grupo social cuyos miembros consideren la observancia de estas reglas como un requisito para pertenecer al grupo en ciernes; las recetas son las exposiciones de un conjunto de condiciones que deben cumplirse si se pretende conseguir un objetivo, ideas y comprensiones de cómo hacer las cosas; las rutinas y las costumbres constituyen la verdadera realización de las recetas, pero mientras las primeras nacen de los hábitos de ejecutar recetas concretas, las segundas tienen que ver con los hábitos de escoger entre las posibles recetas y posibles rutinas desarrolladas; los sistemas de costumbres son aquellos que devienen del mutuo ajuste y el ulterior compromiso institucional entre las recetas y las rutinas, y están compuestos por distintas costumbres tan ajustadas entre sí que, al cambiar una de ellas, se interrumpe el funcionamiento de todas las demás; el significado y el valor son ambivalentes y tienen que ver con la forma en que la gente siente que las costumbres se relacionan personalmente con ellos, con sus deseos y preocupaciones de toda índole, y con base en los cambios que trastocan los significados y valores al ser trastocada la experiencia de la gente por las circunstancias cambiantes, se redefinen las posiciones de costumbres primarias y secundarias y se elevan nuevas recetas al rango de habituales, y es así que la

función de una costumbre se considera sólo como algo que ayude a explicar la existencia de esa misma costumbre.³⁵

Al cabo de este análisis, Goodenough procede a tratar problemas concretos que conciernen a la cultura; a saber, las relaciones que con ella tienen el individuo y la sociedad.

Primeramente, el antropólogo estadounidense asevera que cada individuo, partiendo de su propia experiencia, desarrolla su *propriospecto*, es decir, su perspectiva personal, en la que se encuentran las distintas normas para percibir, valorar, crear y hacer, normas que el individuo atribuye significativamente a las demás personas como resultado de su experiencia en relación a las acciones y admoniciones de dichas personas.³⁶

En otras palabras, el *propriospecto* de un individuo consta de las distintas culturas que adjudica a los respectivos grupos de otras personas – pudiendo incluso ser competente en más de una cultura y considerarla como “su cultura” –, junto con las demás formas, creencias, valores y recetas que él ha desarrollado en base a su propia experiencia de las cosas, al margen del resto de los demás, y que el individuo en ciernes no atribuye a nadie más.³⁷

A continuación, Goodenough pasa a definir lo que él entiende por “grupo” y “sociedad”, considerando la asociación de estas unidades con el fenómeno de la cultura.

En el primer caso, “grupo” se define a partir de la división de la gente en conglomerados, tratándose con mayor frecuencia entre sí quienes están al interior de un mismo conglomerado respecto a quienes están en otros conglomerados, en el contexto de una actividad o conjunto de actividades y de la frecuencia con que las personas entre ellas se tratan en relación con tal actividad o conjunto de actividades; en el segundo caso, “sociedad” es entendida como los miembros de un conglomerado que son conscientes de sí mismos como entidad con

³⁵ Cfr: *Ibídem*, pp.198 – 199, 202 – 203, 204, 208, 210 – 211, 215, 217 – 218, 220, 225.

³⁶ Cfr: *Ibídem*, p. 227.

³⁷ Cfr: *Ibídem*, p. 228.

continuidad, y mediante criterios específicos de pertenencia (o de elegibilidad que supongan la pertenencia), distinguen entre miembros y no miembros.³⁸

De esto se colige que las relaciones existentes entre los diversos conglomerados están revestidas de una exuberante complejidad, tomando en cuenta que pueden existir tantas actividades o conjuntos de actividades como grupos cuya razón de ser se atribuya no sólo a alguna actividad o conjunto de actividades en especial, sino también a las actividades o conjuntos de actividades en las que éstos grupos pueden ser partícipes (sea íntegramente en tanto grupos, o por parte de alguno o varios de sus miembros), pues los cruzamientos y superposiciones tanto individuales como colectivos hacen que los límites entre unos y otros grupos, lo mismo que la unidad de la propia sociedad, sean dúctiles, oscilando entre la claridad y la vaguedad, dinámicas que inciden directamente en el contenido de la cultura.³⁹

Tan compleja e intrincada es la relación entre cultura y sociedad, que Goodenough se ve conminado a distinguir distintos sentidos o acepciones del término “cultura”, y los enuncia en el siguiente orden:

- 1) Cultura en el sentido general del sistema de normas para contener varias otras culturas. Aquí es tratado el sentido de este término cuando se consideran el contenido de la cultura y su relación con la constitución biológica, psicológica y de comportamiento del hombre, y cuando se habla de la cultura como un atributo de todos los hombres.
- 2) La cultura de un grupo, considerada subjetivamente como el sistema o sistemas de normas que una persona atribuye al conjunto de las otras personas. El *propriospecto*⁴⁰ de una persona puede contener varias de estas culturas. Aquí el sentido del término es tratado cuando se consideran las culturas concretas como productos del aprendizaje humano y cuando se trata de describir culturas concretas en etnografía, siendo tales descripciones los resultados del aprendizaje del etnógrafo.

³⁸ Cfr: Ibídem, pp. 230 – 231.

³⁹ Cfr: Ibídem, pp. 231 – 232.

⁴⁰ La cursiva es mía.

- 3) La cultura operativa de una persona, siendo el concreto sistema de normas de su *propriospecto*⁴¹ que utiliza para interpretar el comportamiento de los demás o para guiar su propio comportamiento en una ocasión dada. Este sentido del término es tratado cuando se intenta comprender el rol de la cultura en la interacción social y en los procesos mediante los cuales se puede decir que la gente llega a compartir una cultura.
- 4) La cultura pública de un grupo que consta de todas las versiones individuales del sistema o los sistemas de normas que los miembros de un grupo esperan que los demás empleen como sus culturas operativas en las distintas actividades en que se tratan mutuamente. La versión propia de cada individuo de la cultura pública corresponde al segundo sentido del término “cultura” previamente mencionado. Considerada objetivamente, la cultura pública es una categoría o clase que consta de todas sus versiones individuales, estando contenidas las variaciones dentro de los límites de estas versiones, gracias a la así llamada selección normativa. Una cultura pública puede constar de varios sistemas separados de normas, constituyendo cada uno una tradición distinta dentro de ella. Este sentido del término en cuestión resulta aplicable cuando la cultura es considerada como la propiedad de un grupo social, y cuando se trata del mantenimiento de las tradiciones en relación con los grupos a través del tiempo.
- 5) La cultura como un nivel concreto de la jerarquía taxonómica de culturas públicas. Consiste en el conjunto de culturas públicas que son funcionalmente equivalentes y mutuamente comprensibles. Cada cultura pública del conjunto es una subcultura, estando la cultura en una relación con la subcultura idéntica a la de la lengua con el dialecto. Así utilizado, el término “cultura”, junto con el de “subcultura”, pertenece a la clasificación de los grupos según el grado de similitud y diferencia de sus distintas culturas públicas (o de sus concretas tradiciones dentro de ellas).
- 6) La cultura de una sociedad es el sistema global de culturas públicas mutuamente ordenadas pertenecientes a todas las actividades que se

⁴¹ La cursiva es mía.

desarrollan al interior de la sociedad. Aquí vale este sentido del término cuando la cultura es relacionada con la organización de las sociedades humanas en toda su complejidad.

- 7) El *pool*⁴² de culturas de una sociedad, consiste en la suma de todos los *propriospectos*⁴³ de todos los miembros de la sociedad, con inclusión de todos los sistemas de normas de que puedan tener conocimiento los miembros. Este sentido del término pertenece a la cultura en cuanto depósito de fuentes de conocimiento y habilidades que transportan los miembros de una sociedad, y es especialmente importante para comprender los procesos de cambio cultural de una sociedad.⁴⁴

De lo anterior se desprende que la cultura equivale a un grupo de reglas que constituye el final del análisis etnográfico, por lo que una definición correcta de ésta debe en última instancia derivarse de las operaciones por las que se describen culturas particulares; la cultura debería definirse como aquello que se necesita saber o creer en una determinada sociedad, de modo que se pueda proceder de una forma aceptable para los miembros de esa sociedad, la forma que tienen las cosas en la mente de la población y los modelos de la misma para percibir, relacionar e interpretar aquellas cosas.⁴⁵

Música, musicología y etnomusicología.

En las más de las ocasiones, cuando en el contexto occidental se inquiere acerca de la música en tanto expresión cultural, de inmediato vienen a colación una plétora de nociones que apuntan, entre otras cualidades o características, acerca de lo bello, consonante y edificante que la música es. Entre estas nociones, resalta la enunciada por el musicólogo austríaco Eduard Hanslick.

⁴² La cursiva es mía.

⁴³ La cursiva es mía.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 237 – 238.

⁴⁵ J.S. Kahn, “Introducción”, en J.S. Kahn (compilador), *Op. cit.*, 1975, pp. 19 – 20.

Cavilando acerca de lo bello que hay en el fenómeno musical, Hanslick lo entiende como algo independiente, no asido a ningún contenido aportado del exterior, consistente exclusivamente en una ingeniosa, armónica y contrastante combinación de los sonidos – los cuales son atractivos en sí mismos –, presentándose en formas libres y como algo hermoso que deleita al oyente; entonces, para Hanslick el elemento prístino de la música es el sonido agradable y su esencia es el ritmo, el cual es concebido tanto a gran escala – en tanto concordancia de una construcción simétrica – como a pequeña escala – en tanto movimiento alternado regularmente de elementos aislados en la medida del tiempo⁴⁶.

Prosiguiendo con su argumentación, Hanslick asevera que el material de trabajo de un compositor es la totalidad de los sonidos, la cual puede utilizar de manera intrínseca para diferentes combinaciones de melodía – forma básica de la belleza musical –, armonía – base de las posibilidades de transformación, inversión y refuerzo – y ritmo – arteria de la vida musical, al ser el gozne fundamental entre la melodía y la armonía –, siendo la consecuencia última de estas combinaciones la expresión de ideas musicales. En otras palabras, el contenido de la música son formas sonoras en movimiento.⁴⁷

Es así que nos encontramos con una definición formalista de la música, que alude a la combinación coherente de sonidos y silencios, una combinación en la que intervienen tres elementos clave: la melodía, la armonía y el ritmo.⁴⁸ Tanto así que ha dado pie a asentar, a propósito de lo antes dicho, lo que define a la música y distinguirla de lo que no lo es – aún dentro de la misma música académica occidental –, trátase desde cualquier otro estilo o género musical que no sea académico, o de los sonidos que escapan a los parámetros occidentales de temperamento musical.

⁴⁶ Eduard Hanslick, *De lo bello en la música*, Ricordi Americana, Buenos Aires (Argentina), 1947, p. 55.

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 55 – 56.

⁴⁸ Acorde a esta definición de Hanslick es lo que Clifford Geertz entiende por “música”, a modo de proposición reflexiva *a posteriori* a propósito del ejemplo de los cuartetos de cuerda de Beethoven, como “*una secuencia coherente de sonidos modulados*” (Clifford Geertz, *Op. cit.*, 2003, p. 25).

Además, huelga señalar que, en tanto tema y objeto de estudio, la música ha sido abordada en el contexto occidental, desde el lapso comprendido por los siglos XIX y XX, por dos disciplinas científicas que emergieron y se consolidaron teórica y metodológicamente en el lapso previamente referido: la musicología y la etnomusicología.

Pese a que musicología y etnomusicología comparten la música como objeto de estudio, difieren en las maneras de aproximarse al mismo, pues desde un inicio se fue trazando entre ambas una línea divisoria – si bien en un primer momento la primera abarcaba también a la segunda – y esta escisión disciplinar, la cual comienza a abrirse paso ya desde los trabajos de estudiosos activos a finales del mismo siglo, como Alexander John Ellis, Guido Adler, Carl Stumpf, Theodore Baker, Erich von Hornbostel o Curt Sachs, trabajos en los que se advierten preocupaciones sobre las relaciones entre la cultura y el mundo del sonido, eminentemente – aunque no exclusivamente – en contextos no occidentales, emergiendo la etnomusicología en un marco delineado por el auge de la mentalidad burguesa y del colonialismo, la crisis del ideario romántico y el desarrollo de nuevas percepciones espacio-temporales que fueron motivadas por los desarrollos tecnológicos, sociales e intelectuales acaecidos en Occidente a caballo entre los siglos XIX y XX.⁴⁹

En consecuencia con aquella línea divisoria, la musicología se encargaría del estudio de la tradición musical académica de Occidente, la cual es eminentemente escrita, y que de suya es conocida una plétora ingente y laudable de teóricos y compositores, la cual se retrotrae hasta la antigüedad grecorromana; entretanto, a la etnomusicología se le encomendó el estudio de las músicas no académicas de Occidente, como de las músicas no occidentales, unas y otras comúnmente transmitidas en la mayoría de las ocasiones por tradición oral, y en algunos casos por sustento escrito.

⁴⁹ Cfr: Bruno Nettl, “Últimas tendencias en etnomusicología”, en F. Cruces (compilador), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Editorial Trotta, Madrid (España), 2001, pp. 115 – 117; Enrique Cámara de Landa, “El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural”, *Historia Actual Online*, vol. 8, núm. 23, 2010, pp. 74 – 76. Obtenido de: <https://dialnet.unirioja.es> › descarga › artículo

De momento, nos detendremos en lo tocante al ámbito musicológico y, en particular, a uno de sus principales representantes en el siglo XX: Jacques Chailley. Figura académica relevante tanto dentro como fuera de Francia, Chailley contribuyó a renovar en términos generales la musicología en su país natal, ejerciendo sus escritos una notable influencia. También fue compositor.

Chailley define a la musicología como “la ciencia que permite ir más allá que los que nos han precedido en el “conocimiento” de la música y de su historia” – por todos los ecos de la escuela germánica – y, acorde a los usos dados en los ámbitos latino y anglosajón, la “lógica” de las internas ordenaciones, la “compreensión” de las causas y las relaciones, al interior de la música.⁵⁰

Entonces, la música es algo más que saber de acontecimientos referidos a ella y a los que la hacen, y acaecidos espacial-temporalmente, es pergeñar con profundidad la estructura interna del material sonoro; a saber, el material adscrito a las tradiciones musicales escritas, como la de Occidente.

Además, Chailley⁵¹ refiere que la musicología, en vista de la música como su objeto de estudio por excelencia, ha de ponerse en guardia ante una moda invasora, esto es, la representada por gente de otras disciplinas – v.g., historia, sociología o filología – que afirman que, de muchos modos, se puede ser musicólogo, y cuyas actividades se consideran bajo el nombre de “musicología externa”.

Un riesgo muy escabroso que pasan por alto estos “musicólogos externos” es que asienten sin miramientos que sus actividades los cualifican también para intervenir en la “musicología interna”, la cual es accesible exclusivamente a músicos “en parte entera”, es decir, los que tienen conocimientos profundos de materias de la música académica occidental – solfeo, análisis musical, armonía o contrapunto –, como también de otras disciplinas – filosofía, astronomía, matemáticas, física o arqueología. Todo esto es lo que hace a un musicólogo por los cuatro costados,

⁵⁰ Jacques Chailley, “Prefacio”, en J. Chailley, *Compendio de musicología*, Alianza Editorial, Madrid (España), 1991, p. 25.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 26.

alguien que sea capaz de hablar, con soltura y en un plano de igualdad, de música con sus colegas músicos, y de metodología y conocimientos generales con sus colegas de universidad.⁵²

Empero, huelga remarcar que tanto dentro de la tradición occidental – de la que procede y está enraizado el robusto planteamiento de Chailley – como fuera de ella, con base en el contraste, se deja entrever que ciertos supuestos no son exclusivos de ella, y que ciertos elementos no han sido los mismos en el transcurso del tiempo, ya sea que los cambios que experimenten tales elementos tengan que ver con la estructura interior del material musical propiamente dicho, tanto como con la estructura de los entornos socioculturales en cuyo seno este material es producido (y reproducido).

Entonces, la música es algo más que las acepciones por Hanslick o Chailley; la música es un hecho o expresión social y cultural – por todos los ecos de términos como “diversidad”, “naturaleza” o “contexto”⁵³ –, y al estar inserto en un plano sociológico, ha de tomarse en cuenta su eficacia para entender las modificaciones que las sociedades y los individuos han tenido en su historia.⁵⁴

De manera que no es suficiente considerar a la música exclusivamente como un código simbólico, y que haya de asumirse solamente desde lo estético, como un tópico altamente especializado – de ahí que su tratamiento fuese comúnmente delegado a los musicólogos o los historiadores –, antes bien su estudio remite tanto a ramas de la antropología sólidamente establecidas como a otras de reciente desarrollo, y conmina a interrogarse sobre la naturaleza de lo humano.⁵⁵

⁵² *Ibidem*, pp. 27 – 28.

⁵³ Francisco Cruces, “Prólogo”, en F. Cruces (compilador), *Op. cit.*, 2001, pp. 9 – 15.

⁵⁴ José Andrés García Méndez, “Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada”, *Cuicuilco*, vol. 23, núm. 66, Ciudad de México (México), 2016, pp. 11 – 23.

⁵⁵ Ruth Finnegan, “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, *TRANS Revista Transcultural de Música*, núm. 6, Barcelona (España), 2002, s/p. Cfr: Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México (México), 1968, pp. 23 – 40; José Andrés García Méndez, *Op. cit.*, 2016, pp. 11 – 12.

Además, es éste un punto en común de la antropología con otra disciplina científica social: la etnomusicología. A la vez, la etnomusicología es una bisagra entre la antropología y la musicología, es a partir de ahí donde ha de abordarse tanto lo académico como lo popular, como también la puesta en tela de juicio de esa distinción.

Según la pianista y etnomusicóloga francesa Claudie Marcel-Dubois ⁵⁶, la etnomusicología abarca el estudio de las músicas “primitivas” y “tradicionales” de todo el mundo – aunque tal concepción no siempre ha sido la regla – y, según las épocas y países, esta disciplina ha tenido nombres como musicología comparada, música popular, folclore musical, música étnica, música exótica o geografía musical.

Para el musicólogo y etnomusicólogo vietnamita Trán Van Khe ⁵⁷, la etnomusicología ha tenido diversas acepciones desde sus inicios como disciplina separada de la musicología, ya sea como el estudio de las músicas de las sociedades ágrafas, o de las músicas de alta cultura no occidental, o de las músicas folclóricas de tradición oral de las regiones que son dominadas por las altas culturas.

En prominente consonancia con los planteamientos de Alan Merriam, Van Khe⁵⁸ arguye que puede definirse a la etnomusicología como el estudio objetivo y científico de las músicas de tradición oral de los pueblos alrededor del mundo, estudio que emplea de manera conjunta los métodos indagatorios y analíticos propios de la etnología y la música.

En tal sentido, lo que estudia el etnomusicólogo es “la música en la cultura”, por lo que el estudio de una música implica por añadidura el estudio del medio sociocultural al que pertenece dicha música, interesándose no sólo por la música en sí misma, sino también por el comportamiento musical de los hombres, y es

⁵⁶ Claudie Marcel-Dubois, “Etnomusicología. I. Historia de la etnomusicología”, en J. Chailley, Op. cit., 1991, p. 61.

⁵⁷ Trán Van Khe, “Etnomusicología. II. Objeto, técnicas y métodos”, en J. Chailley, Op. cit., 1991, p. 70.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 70 – 71.

entonces cuando uno se encuentra en el campo de la etnomusicología. Pese a la discrepancia entre enfoques al interior de la disciplina en ciernes, hay un aspecto común a todos ellos: una ampliación en el espacio y en el tiempo del campo de los estudios musicales, los cuales van más allá de la música académica occidental – cultivada principalmente en Europa y América –, y se extienden a todos los géneros musicales existentes alrededor del globo; sobre el terreno, los etnomusicólogos son quienes toman el sonido, son fotógrafos, cineastas y recopiladores de grabaciones aportadas por los informantes, vaciando todo eso en las transcripciones efectuadas en los laboratorios.⁵⁹

De esta ingente y encomiable labor, las líneas de investigación se han diversificado sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, pasando de los estudios generales que contemplaban culturas completas – a semejanza de la praxis antropológica de la primera mitad de la centuria pasada – al abordaje de aspectos y tópicos concretos relacionados con el fenómeno musical mismo, tales como el lenguaje musical como medio de comunicación social, los instrumentos musicales populares, o los fenómenos musicales urbanos de emergencia reciente. Todo esto ha corrido aparejado a los cambios experimentados al interior de la etnomusicología misma, como la redefinición de conceptos ya establecidos, la reconfiguración de taxonomías para clasificar las distintas músicas que existen alrededor del orbe, o los cambios de énfasis para el estudio tanto de temas considerados como “tradicionales” de la propia disciplina, cuanto de otros de reciente abordaje por mor de los cambios socioculturales que han tenido lugar en los últimos decenios del siglo XX, de manera que estas vicisitudes han impelido a los etnomusicólogos a un desplazamiento espacial en relación con sus objetos de estudio, moviendo el eje desde los entornos tribales y rurales con los que su labor había estado típicamente asociada hacia los entornos urbanos y al prolífico crisol étnico y social que existe en las “junglas de asfalto”; a un traslado del énfasis en los productos musicales estáticos hacia procesos concretos – v.g., el impacto de la urbanización o de los medios de comunicación – cuyas implicaciones traen cambios en las culturas y los repertorios musicales, amén de un afán revitalizado

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 71 – 72.

por la historia y las supervivencias culturales; y a una renovación y sofisticación de los métodos y técnicas utilizadas por los etnomusicólogos, debida en suma medida por la influencia de la antropología y la lingüística, la revalorización de los tópicos educativos y el impacto de los álgidos cambios tecnológicos audiovisuales en las postrimerías de la centuria pasada.⁶⁰

Vale la pena señalar que, sin lugar a dudas, el arranque de la etnomusicología, en tanto disciplina científica, guarda una afín relación con el de la antropología. Lanzarse a buscar otras músicas ajenas a la occidental y estudiarlas fueron el pábulo de las preocupaciones de diversos estudiosos, tanto desde el gabinete en un primer momento en el siglo XIX, como posteriormente ya sobre el terreno en el siglo XX. Estas preocupaciones aún conservan su vigencia, a pesar de los cambios introducidos en ambas disciplinas por las tendencias boyantes en turno y por las vicisitudes sociales, históricas, políticas, económicas y culturales que han incidido directamente en sus objetos de estudio, especialmente dentro del marco delineado por la globalización en el que prima, indudablemente, un enfoque transcultural en el tratamiento de problemáticas tanto añejas como recientes.⁶¹

Por ahora, nos detendremos en uno de los estudiosos considerados como “padres de la etnomusicología”: Béla Bartók, uno de los más importantes compositores del siglo XX, y cuya obra teórica es de referencia capital en la disciplina en turno.

De acuerdo con Bartók,⁶² la música popular se divide en “música culta popularesca” – o “música popular ciudadana” – y “música popular de las aldeas” – o “música campesina”.

Con la primera, Bartók se refiere a las melodías de estructura simple, escritas por autores aficionados pertenecientes a la clase burguesa – y, por ende, difundidas sobre todo en la clase burguesa –, melodías o bien desconocidas por la clase campesina, o bien conocidas relativamente tarde y siempre a través de la “mediación” burguesa; respecto a la segunda, se hace referencia a las melodías

⁶⁰ Cfr: Bruno Nettl, Op. cit., 2001, pp. 115 – 154.

⁶¹ Cfr: Enrique Cámara de Landa, Op. cit., 2010, pp. 79 – 82.

⁶² Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México (México), 1979, pp. 66 – 67.

estilísticamente homogéneas que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país, y que constituyen expresiones de la sensibilidad musical de aquella parte del pueblo que se ocupa en el cultivo directo de la tierra y satisface sus propias exigencias materiales y morales según sus propias tradiciones, o según tradiciones extranjeras que instintivamente han transformado y adaptado los propios campesinos.

Por supuesto, el autor de composiciones como *Allegro bárbaro*, *El castillo de Barbazul*, *Música para cuerdas, percusión y celesta*, *Mikrokosmos* o el *Concierto para orquesta* no evade los puntos de conflicto entre “lo burgués” y “lo campesino” en términos musicales, pues afirma que son pocas las personas que están en condiciones de comprender las “melodías campesinas”, y otro tanto dice, en semejante medida, respecto a los músicos aficionados en cuanto a su actitud frente a la armonía clásica occidental.⁶³

Ya desde los comienzos de su actividad como etnomusicólogo, Bartók se preocupó por esta pugna entre “lo burgués” y “lo campesino”, pugna dicotómica que, en figuras posteriores como Isabel Aretz-Thiele en Iberoamérica, reaparecerá en la existente entre “lo popular” y “lo folclórico”.

De lo anterior se desprende que la postura de Bartók, más que pronunciarse en una tesitura iconoclasta contra la tradición musical de Occidente y sus cánones, tiende más bien a la ampliación de esta misma tradición – constreñida todavía a principios del siglo XX por los moldes heredados del Clasicismo y del Romanticismo –, con base, entre otras cosas, en el redescubrimiento de elementos musicales que habían caído en desuso en Occidente durante los periodos estilísticos consignados previamente, en aras de ensanchar el sistema tonal, incorporar ritmos asimétricos y caracterizados como arcaicos, y redefinir los contornos melódicos y sintácticos.⁶⁴

⁶³ *Ibidem*, p. 68.

⁶⁴ Cfr: *Ibidem*, pp. 39 – 40; Luis Ignacio Helguera Lizalde, *Atril del melómano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México (México), 2015, p. 75.

En ese sentido, los esfuerzos de ampliación y redescubrimiento musicales por parte de Bartók pueden emparentarse con los realizados, a caballo entre los siglos XIX y XX, por compositores como Claude Debussy, Erik Satie e Igor Stravinsky, quienes transformaron medularmente el sistema tonal por medio de la adición de elementos extraños y lejanos respecto al sistema mismo, tanto histórica – modos eclesiásticos – como geográficamente – escalas “exóticas”, asimetría rítmica y formal –, deviniendo en una “emancipación de la forma” desde un sistema tonal transformado en contraste con la “emancipación de la disonancia” basada en la concepción formal clásico-romántica de “sonata-desarrollo”, emancipación abanderada por la Segunda Escuela Vienesa con Arnold Schönberg a la cabeza, abandonando el sistema tonal en aras del dodecafonismo.⁶⁵

Es así que Bartók se propuso ir más allá de la tonalidad clásico-romántica, pero no para rechazarla completamente – al contrario de Schönberg, quien en ese tenor distinguió entre “música nueva” y “música obsoleta”⁶⁶ –, sino para redefinir su significado al tomar como pábulo vigoroso el material musical folclórico que recolectó y transcribió, el cual enriqueció enérgicamente su lenguaje musical y que redundó en composiciones en las que Bartók, en lugar de recurrir al folclore como una forma de simplificación y accesibilidad del lenguaje musical académico, asimila el folclore para conferir mayor complejidad a dicho lenguaje.⁶⁷

Este mismo material musical también le mostró a Bartók la perspectiva de una nueva estética enraizada en el saber musical del pueblo, saber caracterizado por el compositor y etnomusicólogo húngaro como sano y libre de las máculas de la industrialización moderna y de la decadencia de la música occidental del pasado más reciente; es precisamente aquí donde estriba una diferencia fundamental entre la estética folclorista de Bartók y la estética romántica, caracterizada ésta

⁶⁵ Cfr: Mariano Etkin, ““Apariencia” y “Realidad” en la música del siglo XX”, en S. Espinosa (coordinadora), *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*, Ricordi Americana, Buenos Aires (Argentina), 1983, pp. 75 – 77.

⁶⁶ Cfr: Arnold Schönberg, *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid (España), 1963, pp. 67 – 84, 144 – 147, 229 – 247.

⁶⁷ Cfr: Robert P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Akal, Madrid (España), 1994, p. 123; Luis Ignacio Helguera Lizalde, Op. cit., 2015, pp. 74 – 75.

última por las pretensiones expresivas con fuerte orientación filosófica y el culto a la personalidad.⁶⁸

Volviendo a las consideraciones de índole estética antes referidas, Bartók emplea los adjetivos “primitivo” y “campesino”, no en un sentido despectivo, sino que con tales términos quiere indicar a una sencillez primordial, ideal y despojada de máculas; en pocas palabras, apunta a todo aquello que no haya sido drásticamente trastocado por los periplos de la modernidad, en relación con las músicas que Bartók, en tanto etnomusicólogo, se dedicó a estudiar.⁶⁹

Bartók, contemporáneo exacto de Malinowski, efectuó su trabajo de campo más robusto y fecundo entre 1929 y 1939 – si bien con antecedentes que se remontan a 1904 –, recorriendo territorios correspondientes a las actuales Hungría, Eslovaquia, Ucrania, Rumania, Bulgaria y Turquía, lo que lo llevó a situarse entre las cabezas de fila en los estudios sobre música tradicional en Europa; sus escritos que devinieron de tal menester resaltan tanto por el profundo conocimiento musical académico del autor como por los métodos de estudio utilizados, permeados en gran parte por la etnología y la geografía.⁷⁰

Considerando los sitios donde él desarrolló sus pesquisas, pero también sus ideas nacionalistas – la concreción de una Hungría libre y unida –, el alcance de la obra teórica de Bartók no contempla indagaciones acerca de las músicas caracterizadas como “indígenas”, dado que el autor en turno nació, se formó y efectuó la parte medular de su obra, por lo menos en su faceta como etnomusicólogo, fuera del radio directo de influencia de las metrópolis coloniales de Europa Occidental – Gran Bretaña, Francia –, así como del de Estados Unidos.

⁶⁸ Cfr: Ibídem, p. 124; Esperanza Cruz de Vasconcelos, *El contexto cultural de la música romántica*, Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana, Ciudad de México (México), 1971, pp. 11, 13 – 14, 17 – 22.

⁶⁹ Cfr: Béla Bartók, Op. cit., 1979, p. 68.

⁷⁰ Cfr: Ibídem, pp. 82 – 83; Claudie Marcel-Dubois, Op. cit., 1991, p. 65; Robert P. Morgan, Op. cit., 1994, pp. 122 – 123; Luis Sandi, *De música... y otras cosas*, Editora Latino Americana, Ciudad de México (México), 1969, pp. 30 – 31.

Antropología de la música.

Se puede afirmar sin ambages, que la subdisciplina llamada “antropología de la música”, es hasta el momento y a todas luces un área todavía incipiente, ya que priman en el presente valoraciones preconcebidas acerca del hecho musical.

Por un lado, la música es, en la más amable de las ocasiones, un área con una condición presuntamente esotérica, reservada para iniciados “iluminados”, e impregnada con un fuerte halo romántico, escindido del resto de la sociedad y del mundo, y que da la impresión consiguiente de las artes – y claro está, la música misma – como generadas automáticamente, sin relación alguna con el entorno circundante.⁷¹

Por otro, la música es, en el más irrisorio de los casos, un epifenómeno cuya existencia y condición debe a otros fenómenos o esferas de la vida al interior de una sociedad o de una cultura, que se trata de algo meramente accesorio, y que no vale la pena abordar como un tema serio de estudio, a contramano del interés que en gran medida concitan esferas delimitadas y bien fundamentadas, tales como la política, la economía o la religión.⁷² O matizando lo anterior de un modo más amable, la música es nada menos que algo “acientífico” e “insustancial”.⁷³

A grandes rasgos, los grandes dilemas que hasta ahora subsisten en la antropología de la música se remontan a los inicios mismos de la disciplina antropológica y, como en cualquier otra ramificación especializada de tal disciplina, reflejan los estragos de aquellas batallas con tintes maniqueos que se han librado desde el siglo XIX entre diversas corrientes teóricas, desde el evolucionismo, pasando por los esquemas culturalistas, funcionalistas y

⁷¹ Cfr: Esperanza Cruz de Vasconcelos, Op. cit., 1971, p. 9.

⁷² A este respecto, resultan esclarecedoras las siguientes palabras del antropólogo estadounidense George Michael Foster: “[...] Pero el antropólogo estudia los pueblos primitivos y campesinos precisamente porque sus sociedades son pequeñas y sus culturas sencillas; hasta cierto punto pueden describirse. El antropólogo tiende a evitar el estudio de la civilización occidental, simplemente porque sus técnicas metodológicas y conceptuales no son las adecuadas para abordar el problema. [...]” (George M. Foster, *Cultura y conquista: la herencia española de América*, Universidad Veracruzana, Xalapa (México), 1962, p. 29).

⁷³ Glenn Gould, *Escritos críticos*, Ediciones Turner, Madrid (España), 1984, pp. 22 – 24.

estructuralistas, hasta aquellas que han emergido en el marco de la post-modernidad.⁷⁴

Pero el asunto no culmina ahí. Entre los peligros a los que se ha enfrentado esta subdisciplina antropológica, resaltan un ínfimo vigor teórico, una cansina rutina institucional y académica, e incluso una regresión; no obstante, también persiste al interior de la misma academia una no menos peligrosa jactancia “crítica” que tiende inexorablemente a ser autorreferencial, aparejada a, y que es soslayada deliberadamente por, aquellos que han entonado “cantos de mal agüero” en vista de los peligros antes señalados, ya que en el afán de enarbolar resistencias – reales o supuestas –, sus propios planteamientos acaban por convertirse en formas más suaves de refrendar lo que a otros han increpado, y que devienen estériles e incluso risibles.⁷⁵

Empero, entre tantos sobresaltos, la “antropología de la música” ha ido moldeándose sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, en aras de refinar sus maneras de abordar la música, de marcar su posición ante las disciplinas que tradicionalmente la han tomado como objeto de estudio – la musicología, la etnomusicología –, y hacerse un lugar dentro del propio panorama antropológico.

Por eso es que, en lo que sigue, se retomarán las propuestas de cuatro autores: John Blacking, Alan Merriam, Ruth Finnegan e Isabel Aretz-Thiele. Blacking y Finnegan, británicos, y Merriam, estadounidense, representantes señeros de la emergente subdisciplina en turno; la última nombrada, compositora argentina nacionalizada venezolana y una de las figuras de referencia obligada en los

⁷⁴ En este sentido, el antropólogo argentino Carlos Reynoso ha considerado de manera profusa y minuciosa la problemática de la etnomusicología y la antropología de la música, en un tratamiento a contrapelo de los esquemas teóricos que se han planteado desde hace dos siglos, poniendo a prueba el alcance operativo de dichos esquemas tras el estallido de la globalización a finales de la centuria pasada. Para mayores detalles, véase: *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen I. Teorías de la simplicidad*, Editorial SB, Buenos Aires (Argentina), 2006; *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen II. Teorías de la complejidad*, Editorial SB, Buenos Aires (Argentina), 2006.

⁷⁵ Cfr: Carlos Reynoso: Op. cit., vol. 1, 2006, pp. 11, 19; Op. cit., vol. 2, 2006, pp. 12 – 13, 15, 18 – 19.

estudios etnomusicológicos y antropológicos sobre la música folclórica en Iberoamérica.

John Blacking⁷⁶ parte del cuestionamiento acerca de cuán músico es el hombre, y considera que la práctica musical es una actividad inevitablemente social, y el desarrollo completo de la experiencia y creatividad musicales del ser humano solamente pueden ser conocidos y aprehendidos dentro de un contexto social, dentro de la participación colectiva.

De acuerdo con Blacking, la creación y la ejecución de la mayor parte de la música penden esencialmente de la capacidad humana para descubrir patrones de sonido e identificarlos en ocasiones ulteriores, de modo que la música y la comunicación musical serían inviables sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin el consenso cultural percibido por un determinado número de oyentes.⁷⁷

Tanto la ejecución de la música como la escucha informada y precisa de la música son importantes, pues no sólo son óbices que revelan la aptitud musical, también aseguran la continuidad de la tradición; entonces, la música aparece como un producto del comportamiento de los grupos humanos, sea “formal” o “informal”, la música es sonido humanamente organizado, pues, aunque en unas y otras sociedades o culturas difieran las ideas sobre lo que se entiende por “música”, todas parten de algún consenso valorativo alrededor de los principios que rigen la organización de los sonidos.⁷⁸

Enfatizando descriptivamente las valoraciones de la musicalidad humana en un concreto campo humano que es el “musical”, Blacking aduce que la música no puede existir sin una percepción del orden en el ámbito sonoro, el cual puede resultar incidentalmente de principios de organización no musicales o extra-

⁷⁶ Jaume Ayats, “Prólogo”, en J. Blacking, *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial, Madrid (España), 2006, p. 9.

⁷⁷ John Blacking, Op. cit., 2006, p. 37.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 38.

musicales; la percepción de este orden puede ser innata, aprendida o las dos a un tiempo.⁷⁹

Además, Blacking señala que los estilos musicales vigentes al interior de una sociedad concreta han de ser plenamente entendidos como expresión de procesos cognitivos que acaecen también en la formación de otras estructuras, y sus términos son los de la sociedad y de la cultura a las que pertenecen, tanto como de los cuerpos de los hombres que los escuchan, crean e interpretan, por lo que ningún estilo musical no tiene “sus propios términos” más que los señalados previamente.⁸⁰

Blacking remarca que la naturaleza de la que el hombre elabora sus estilos musicales le es intrínseca, pues ésta incluye su propia naturaleza, sus capacidades psicofísicas y los modos en que las capacidades en cuestión se han estructurado con base en sus experiencias con personas y cosas, las cuales forman parte del proceso adaptativo de la maduración cultural.⁸¹

Es así que, para comprender cabalmente al “hombre musical”, Blacking se apoya en una doble concepción biológica y social.

En primer lugar, se asume que la expresión musical es una constante de la especie humana y que, por ende, tiene que haber algunos elementos de comportamiento universal en la actividad musical; en segundo lugar, la música es considerada como una síntesis tanto de los procesos cognitivos de una cultura, como del resultado de las interacciones sociales al interior de la misma, otorgándose una singular primacía a la función de la música dentro de la vida social de un grupo o un lugar.⁸²

Dentro de esta tesitura, Blacking considera que las distinciones que comúnmente se hacen entre técnicas o estilos musicales diferentes guardan silencio acerca de los propósitos de la música misma, la cual tiene mucho que ver con sentimientos

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 39.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 55.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 56.

⁸² Jaume Ayats, *Op. cit.*, 2006, p. 13.

humanos y experiencias en sociedad, siendo muchos los procesos musicales que están insertos en la vida del hombre, tanto a nivel personal como colectivo, y determinados por criterios biológicos y sociales, por lo que toda música es, estructural y funcionalmente, “música popular”, quedando las distinciones entre estilos o técnicas musicales como meras etiquetas comerciales.⁸³

Distinciones o divisiones que Blacking considera como inadecuadas y engañosas en tanto herramientas conceptuales, pues a su juicio, éstas no tienen sentido ni precisión para indicar diferencias musicales, definiendo si acaso los intereses y actividades de distintos grupos sociales.⁸⁴

Al elaborar su propuesta, el autor lanzó sus dardos contra las pretensiones de universalidad de las visiones que, en Occidente, plantearon en el siglo XIX,

⁸³ John Blacking, Op. cit., 2006, pp. 24 – 25. Si para Blacking toda música es “popular”, para el compositor estadounidense Charles Ives toda música es “programática”, quien a finales del segundo decenio del siglo XX se inquiría lo siguiente: “¿Qué tanto está cualquiera justificado, sea un erudito o un lego, para expresar o tratar de expresar en términos musicales (en sonidos si se quiere) el valor de cualquier cosa, material, moral, intelectual o espiritual, que usualmente se expresa en términos diversos de los musicales? ¿Qué tan lejos puede la música ir y seguir siendo honesta a la vez que razonable o artística? ¿Es una materia limitada únicamente por la posibilidad del compositor para expresar lo que yace dentro de su conocimiento subjetivo u objetivo? ¿O es que se encuentra limitada por cualquier limitación del compositor? ¿Puede un motivo musical representar literalmente a una pared de piedra con una enredadera sobre ella o con nada sobre ella, aún cuando esto sea hecho por un genio cuyo poder de contemplación objetiva se encuentre en el más alto estrato de desarrollo? ¿Puede esto ser hecho por algo diverso de un acto de mesmerismo de parte del compositor o por un acto de cortesía por parte del oyente? ¿Es que la materialización extrema de la música atrae fuertemente a nadie excepto a quienes carecen del sentido del humor, o tal vez a los que tienen un sentido del humor? [...] ¿Depende el éxito de la música programática más del programa que de la música misma? Y si así es, ¿cuál es la utilidad de la música? y si no lo es, ¿cuál es la utilidad del programa? ¿Acaso no depende su atracción en una gran parte de la voluntad del oyente de aceptar la teoría de que la música es el lenguaje de las emociones y sólo eso? O a la inversa, ¿no tiende esta teoría a limitar la música a los programas? [...] Por otro lado, ¿no es toda la música, música de programa? ¿Acaso la llamada música pura no es representativa en su esencia? ¿No es acaso música de programa elevada a la enésima potencia o tal vez reducida a la menos enésima potencia? ¿Dónde está la línea que debe dibujarse entre la expresión de la emoción subjetiva y la objetiva? Es mucho más fácil saber qué es cada una, que cuándo se vuelve cada uno lo que es. [...]” (Charles Ives, *Ensayos ante una sonata*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México (México), 1982, pp. 21 – 23).

⁸⁴ Cfr: John Blacking, Op. cit., 2006, p. 31.

autores como Matthew Arnold,⁸⁵ al equiparar y considerar en exclusiva a la cultura, en términos generales, como sinónimo de la alta cultura de Occidente.

Además, Blacking rompe con la etnomusicología temprana, en contra de un “turismo de indagación”, invitando al investigador a sumergirse realmente en las actividades musicales como componentes de la vida de una sociedad, dando un paso más allá de los precedentes asentados por estudiosos como Bartók, Maud Karpeles, Percy Grainger o Constantin Brailoiu.⁸⁶

De allí se desprende, entonces, que las músicas de entornos ajenos a Occidente, ya sea de las tribus indígenas de África o Norteamérica, o de las tradiciones musicales académicas de Medio Oriente, China, Japón o el subcontinente indio, no deberían tener como vara de medida a la música académica occidental, ni mucho menos considerar a estas músicas como inferiores o atrasadas respecto a aquella.⁸⁷ Consideraciones que corren aparejadas al trayecto mismo del

⁸⁵ Para el crítico literario británico Matthew Arnold, la cultura es “*la búsqueda de nuestra perfección completa y su medio es tratar de saber, en todas las cuestiones que más nos conciernen, lo mejor que se ha pensado y dicho en el mundo; mediante ese conocimiento, una corriente de pensamiento fresco y libre atravesará nuestra reserva de nociones y hábitos [...]; y su propósito es “determinar esta cuestión [la perfección del hombre] mediante todas las voces de la experiencia humana que se hayan oído, el arte, la ciencia, la poesía, la filosofía, la historia, tanto como la religión, para darle a esa solución una plenitud y una certeza mayores”* (Matthew Arnold, Op. cit., 2010, pp. 48, 89). Si aseveraciones como éstas han sido estigmatizadas en ciertos círculos antropológicos como burguesas o elitistas, o como instrumentos de dominación (Cfr: Adam Kuper, Op. cit., 2001, p. 23), no estaría de más considerar que los que propalan dicha “satanización”, a falta de propuestas con miramientos más razonables y sensatos tanto para “los otros” como para “los de casa”, ejercen una subordinación más tenue y tácita, incurriendo “en lo que juraron destruir”. A mi modo de ver, Blacking no cae en este yerro, aún y con toda su repulsa hacia posiciones tajantemente etnocéntricas.

⁸⁶ Cfr: Jaume Ayats, Op. cit., 2006, pp. 10 – 11.

⁸⁷ Y esto es algo de lo que está consciente más de uno entre las generaciones de músicos occidentales posteriores a la Segunda Guerra Mundial, especialmente cuando se toma en cuenta que la música académica occidental ha adoptado, principalmente en el siglo XX, elementos y prácticas pertenecientes a géneros y tradiciones musicales diferentes, tanto occidentales como no occidentales. En esta tesitura, y en referencia a los aportes musicales populares – tanto al interior como al exterior de Occidente – y académicos no occidentales al “nuevo virtuosismo” musical occidental más reciente, el compositor mexicano Mario Lavista hace esta observación: “[...] *En primer lugar, debo reiterar que el virtuosismo actual, el virtuosismo de la segunda mitad de nuestro siglo [el siglo XX], prolonga y reaviva la antigua y honrosa tradición [occidental], a la vez que hace suyas las innovaciones de otras prácticas interpretativas, de otras músicas ajenas a la tradición*

capitalismo, basado en la explotación de recursos y posibilidades dentro de los límites de este mundo.⁸⁸

Es más, coligiendo a partir de experiencias de campo dadas en distintos contextos, la música es algo más que el brindar placer o esparcimiento, o que ser pábulo de meras distracciones estéticas; la música es algo que adquiere una prominencia enorme, formando incluso de la vida cotidiana de las gentes de otros contextos socioculturales, so pena de impresiones y juicios de alto riesgo, si consideramos como expresión musical lo que para aquellas gentes sería otra cosa.

Como tal, Blacking – musicólogo, antropólogo de formación, y heredero de la tradición funcional-estructuralista de Meyer Fortes y Edward Evan Evans-Pritchard – es uno de los primeros autores que, desde una perspectiva antropológica, consideran la música como un fenómeno social y cultural.

Alan Merriam, paladín de la antropología estadounidense de la segunda mitad de la centuria pasada, y heredero de Melville Herskovits y George Peter Murdock, desarrolló un ingente e intenso trabajo de campo entre tribus de América del Norte y Oceanía.

Si a su contemporáneo Blacking se le reconoce su aportación teórica a la “antropología de la música”, a Merriam le corresponde el mérito de proponer bases no sólo teóricas, sino también metodológicas, para esta emergente rama de la antropología. Una de las cuestiones sobre las que profusamente caviló Merriam, y

clásica [sic]. ¿Cómo olvidar a los trompetistas Louis Armstrong, Miles Davies y Dizzy Gillespie, a los guitarristas Jimi Hendrix y Eric Clapton, a Tommy Dorsey y su trombón, a Watazumi Do Shuso y la flauta de bambú, a los clarinetistas Sidney Bechet y Benny Goodman, al saxofón de Charlie Parker y el vibráfono de Lionel Hampton, a los músicos sufí de India y Pakistán o al coro de las voces búlgaras, a Ram Narayam y el sarangi, a los arpistas veracruzanos y el contrabajo de Ray Brown, a las fabulosas orquestas de Duke Ellington y Pérez Prado o los monjes budistas tibetanos, y a tantos otros músicos que pertenecen a otras tantas tradiciones musicales? ¿Cómo olvidarlos, cómo ignorarlos cuando se habla de un nuevo virtuosismo? La deuda con estos asombrosos intérpretes es inmensa [...] (Mario Lavista, *El lenguaje del músico*, El Colegio Nacional, Ciudad de México (México), 2010, pp. 32 – 33).

⁸⁸ Fernand Braudel, *La dinámica del capitalismo*, Alianza Editorial, Madrid (España), 1985, p. 126.

que es además uno de los puntos neurálgicos de su obra, es la atinente a los usos y funciones de la música en las culturas alrededor del mundo.

Para este autor, la importancia de la música es enorme, considerando la omnipresencia que ésta tiene a lo largo y ancho de las culturas; además, la importancia de la música aumenta, no sólo cuando se contempla que se emplea como marco de integración de muchas actividades, sino también como parte fundamental de otras tantas actividades que no podrían ser concretadas adecuadamente sin ella.⁸⁹

Para Merriam, hay una relevante diferencia de significado entre “usos” y “funciones”, los cuales son complementarios y son empleados porque proceden de la misma sociedad. Mientras que con el primer término se alude a las situaciones en que se emplea la música, con el segundo se refiere a las razones de este uso y, en especial, a los más amplios propósitos a los que sirve.⁹⁰

Esta diferencia también es relevante para el quehacer del etnomusicólogo sobre el terreno. Si el observador foráneo realiza juicios a través de la evaluación, su marco de referencia no es igual, sino el fenómeno específico que está siendo estudiado en su propio contexto; observando los usos de la música, el investigador trata de aumentar directamente su conocimiento factual, y observando las funciones, trata de aumentar indirectamente dicho conocimiento por medio de una comprensión más profunda del significado del fenómeno estudiado.⁹¹

En el sentido de que la música es funcional, Merriam pone en tela de juicio el enfático hincapié que se hace de los contrastes entre las distinciones sobre el hecho musical en el contexto occidental (v.g., especialización y participación; arte puro y arte aplicado; artista y artesano; artista y público) y la presunta inexistencia de éstas en contextos culturales distintos a Occidente, entre la integración casi completa de la música en la vida de aquellas culturas y la igualmente presunta

⁸⁹ Alan Merriam, “Usos y funciones”, en F. Cruces (compilador), Op. cit., 2001, p. 285.

⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 275, 277.

⁹¹ *Ibíd.*, pp. 275 – 276.

inexistencia de ésta en Occidente, o la abstracción de la música respecto a su contexto cultural (tendencia predominante en Occidente).⁹²

Ante tales aseveraciones, Merriam responde que aquellas no significan necesariamente que exista una especialización de la música en otras culturas, sino que al interior de aquellas un número relativamente elevado de personas participa de ella; que, en dichas culturas, la música se usa en mayor variedad de situaciones que en la cultura occidental; y que, en algunas culturas, es el contexto el que determina la conceptualización de la música, de manera que ésta carece de una existencia marginal.⁹³

Con base en estas consideraciones, y en búsqueda de respuestas a la interrogante de cómo funciona la música en la sociedad, Merriam propone diez tipos principales de funciones, los cuales consigna en el siguiente orden: de expresión emocional, de goce estético, de entretenimiento, de comunicación, de representación simbólica, de respuesta física, de refuerzo de la conformidad a las normas sociales, de refuerzo de instituciones y ritos religiosos, de contribución a la

⁹² *Ibídem*, pp. 278 – 282. Huelga enfatizar que estos contrastes concitaron preocupación en los entornos musicales académicos occidentales, como de ella dio cuenta el compositor francés Claude Debussy, quien a comienzos de la segunda década del siglo XX aseveró: “Hubo, e incluso hay todavía, a pesar de los desórdenes que trae consigo la civilización, pequeñas poblaciones que aprendían música tan sencillamente como se aprende a respirar. Su conservatorio es: el ritmo eterno del mar, el viento en las hojas y los mil pequeños ruidos que escucharon con cuidado, sin jamás consultar tratados arbitrarios. Sus tradiciones no existen salvo en canciones muy antiguas, mezcladas con danzas, donde, siglo tras siglo, cada uno fue aportando su respetuosa contribución. No obstante, la música javanesa hace gala de un contrapunto a cuyo lado, el de [Giovanni Pierluigi da] Palestrina no pasa de ser un juego de niños. Y, si escuchamos, sin prejuicios europeos, el encanto de su “percusión” nos vemos obligados a reconocer que la nuestra sólo es un ruido de circo de feria. Entre los annamitas se representaba una especie de drama lírico embrionario, de influencia china, donde se reconoce la fórmula tetralógica; hay más Dios y menos decorados... Un pequeño clarinete furioso se encarga de la emoción; un Tam-Tam organiza el terror... ¡y eso es todo! Ni teatro especial, ni orquesta escondida. Sólo una necesidad instintiva de arte capaz de autosatisfacerse; ¡ninguna señal de mal gusto! Y a esa gente jamás se le ha ocurrido ir a buscar sus fórmulas en la escuela de Munich: ¿en qué piensan?” (Claude Debussy, *El Señor Corchea y otros escritos*, Alianza Editorial, Madrid (España), 1987, p. 202).

⁹³ Alan Merriam, “Usos y funciones”, en F. Cruces (compilador), *Op. cit.*, 2001, pp. 278, 281.

continuidad y estabilidad de una cultura específica, y de integración de la sociedad.⁹⁴

Por su parte, Ruth Finnegan⁹⁵ señala que, aun cuando la antropología se presenta como una disciplina con perspectivas holísticas, la música todavía es considerada como algo marginal respecto a las instituciones centrales de las sociedades; con todo, la música no debería ser un tópico accesorio al quehacer antropológico, sino central.

Atender a las prácticas sociales de la vida cotidiana, a la división del trabajo, a la reputación de personas consideradas sobresalientes, o al papel de la música en el ritual, son cuestiones afincadas en las habilidades y aproximaciones propias de la antropología, e implican de un modo u otro algún grado de atención a la música; además, en un intento por superar el sesgo marginalista de la música en el ámbito antropológico, para corrientes de desarrollo relativamente reciente en la disciplina – v.g., la “orientación performativa” en antropología lingüística, los estudios sobre performance ritual, la antropología de la experiencia o la antropología de los sentidos –, el estudio de las actividades musicales se ha convertido en un objetivo analítico central e incluso obligatorio para una comprensión cabal de la cultura.⁹⁶

Al cabo de terminar en 1979 el análisis en Suva – la capital de las Islas Fidji – de las tradiciones musicales allí presentes (la fidjiana, la india y la europea occidental), Finnegan encontró que las diferentes combinaciones instrumentales adscritas a cada una de las tradiciones en ciernes representaban los intereses y actividades de una enorme cantidad de gente activa, sin que ninguna de ellas fuera más “real” que las otras, pues las actividades musicales de unos y otros conjuntos se hallaban engarzadas en un contexto general de bienestar mutuo, un sentido de identidad y de valor, de control social y de integración de los individuos.⁹⁷

⁹⁴ *Ibídem*, pp. 286 – 295.

⁹⁵ Ruth Finnegan, *Op. cit.*, 2002, s/p, párr. 5.

⁹⁶ *Ibídem*, s/p, párr. 12.

⁹⁷ *Ibídem*, s/p, párr. 14 – 15.

Con base en sus experiencias de campo en Suva, hay dos lecciones muy significativas que resalta Finnegan: primero, evitar la asunción de que sólo ciertos tipos de música ameritan ser estudiados, asunción que conlleva el afán tentador – aunque capcioso – de abocarse en los repertorios caracterizados como “tradicionales”, excluyendo lo interpretado en contextos más “urbanos” o “modernos”; y segundo, en vista tanto de la diversidad de tradiciones musicales como de la gran diversidad interna en cada una de ellas, valorar el hecho de que la música puede ser producida y apreciada de formas muy distintas, al existir variaciones en las relaciones producción-ejecución, en los diferentes géneros al interior de cada una de esas tradiciones, y en los patrones de instrumentación y de dinámicas grupales.⁹⁸

Lo señalado por Blacking, Merriam y Finnegan da pie a considerar que, pese a que no esté constituida de manera sólida la “antropología de la música”, a contramano de otros ámbitos que concitan el interés de los antropólogos y cuya definición está más que asentada – economía, política, religión, etc. –, los trabajos que se concreten sobre la ruta abierta por estos autores contribuirá a dar un peso mayúsculo a esta especialidad antropológica, no sólo como reacción a las posturas defensivas que hasta ahora subsisten en la musicología, sino también ante la ambivalencia que hace pensar a más de uno que “etnomusicología” y “antropología de la música” son una y la misma cosa, y contra los pronósticos infaustos que sobre la segunda nombrada se han hecho.

Lo expuesto inmediatamente líneas arriba no difiere mucho de lo que sucede en el ámbito hispanoamericano, y en el mexicano en particular; esto se puede entender al considerar los procesos mediante los cuales entraron en contacto culturas distintas – en una dinámica de “cultura donadora – culturas receptoras” –, los tipos de relaciones establecidas entre ellas, y las características subsecuentes presentadas por unidades resultantes del contacto intercultural⁹⁹.

⁹⁸ *Ibíd.*, s/p. párr. 16.

⁹⁹ Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, Secretaría de Educación Pública, Colección Setentas, 46, Ciudad de México (México), 1972, pp. 12, 15 – 16. Véase también: George M. Foster, *Op. cit.*, 1962, pp. 33 – 50.

Al considerar la música como tradición, Isabel Aretz-Thiele asienta que cada pueblo responde a un determinado tipo de música – tanto en las sociedades “abiertas” como en las “cerradas” –, en tanto que los músicos “académicos” escriben música que sólo a ellos les satisface, pero que satisface a muy pocas personas más. De modo que cada ejecutante, compositor o productor de música tiene sus razones para hacer música (anímicas, estéticas, comerciales).¹⁰⁰

Aretz-Thiele señala que el mundo que se considera “libre” piensa en un “universalismo de masas” que reemplace al “universalismo de élites”; para la consecución de este fin, los “comerciantes de la música” – o lo que es lo mismo, la industria cultural de la música – importan del “Primer Mundo” y propician en Hispanoamérica una música popular descrita por Aretz-Thiele como trivial y descaracterizada, con protesta o sin ella, con versos de amor y desamor, de redención o de nivelación de clases. Una música pensada “para llegar al pueblo”, amén del ascenso fulgurante de determinados artistas y del acrecentamiento de la venta de discos.¹⁰¹

Plenamente concordante con estas observaciones es la distinción que Aretz-Thiele hace entre “lo popular” y “lo folclórico”.¹⁰²

Para ella, con “lo popular” se designa a manifestaciones determinadas que surgen en las ciudades y circulan por todo el pueblo – indistintamente de las clases sociales –, y aunque incluso llegan a convivir con “lo folclórico”, no adquieren el carácter de su contraparte sino de manera excepcional y al cabo de un largo proceso; dentro de “lo popular” se encuentran las canciones y danzas de moda – como el bolero o el foxtrot –, las cuales son impuestas por el cine, los medios de comunicación y las grandes corporaciones musicales masivas.

¹⁰⁰ Isabel Aretz-Thiele, “La música como tradición”, en I. Aretz-Thiele (relatora), *América Latina en su música*, Siglo XXI Editores/UNESCO, Ciudad de México (México), 1977, p. 255.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 264.

¹⁰² Cfr: Isabel Aretz-Thiele, *Manual de folklore*, Monte Avila Editores, Caracas (Venezuela), 1972, pp. 19 – 20.

En contraste, “lo folclórico” es caracterizado como lo tradicional, aquello que tiene una larga trayectoria, lo que es propio de un pueblo desde varias generaciones, pero no se trata de un receptáculo refractario, sino que, por el contrario, es muy dinámico, ya que el pueblo selecciona elementos externos – procedentes ya sea de otra ciudad, de otra región o de otro país –, los adapta y conserva; este proceso de selección, adaptación y conservación es de capital importancia, al tratarse de un dique o una valla que el mismo pueblo opone ante aquellas manifestaciones que le son desagradables o que lo dejan indiferente.

Contrariamente a Finnegan, Aretz-Thiele sí mostró un ávido interés por los repertorios musicales caracterizados como “tradicionales”, el cual expresa en las líneas que siguen:

“A nosotros, que usufructuamos de la cultura académica, debe importarnos mucho no ser factores de reducción o pérdida de la cultura de otros grupos humanos, que no están todavía en condiciones de usufructuar de nuestra propia cultura, y que por lo tanto deben disfrutar principalmente de aquella de que son hacedores directos. Aparte de que nos interesa sobremanera que esas culturas no se pierdan, porque allí están las verdaderas reservas musicales del futuro, como en los bosques están las reservas pulmonares de los pueblos, y aún más, las reservas de agua necesarias para la subsistencia. [...]”¹⁰³

La autora define la “música tradicional” como aquella que viene del fondo de los tiempos y que comúnmente se difunde en forma oral de acuerdo con la tradición particular de los pueblos; respecto a las músicas tradicionales hispanoamericanas, al modo de ver de Aretz-Thiele, todas han enfrentado el avasallamiento por parte de las culturas dominantes en turno – trátase de la española del siglo XVI o de las grandes multinacionales del entretenimiento del siglo XX – y uno de los motivos de la vigencia de estas tradiciones en sus entornos de origen es su funcionalidad.¹⁰⁴

Para Aretz-Thiele, el dilema de la supervivencia de “lo nacional” o “lo auténtico” está planteado, no frente a la cultura musical académica occidental con la que los

¹⁰³ Isabel Aretz-Thiele, “La música como tradición”, 1977, p. 259.

¹⁰⁴ Cfr: *Ibidem*, pp. 256 – 262.

repertorios musicales tradicionales de Hispanoamérica no pretenden entrar en competencia, sino ante lo que la etnomusicóloga argentina llama una “incultura musical” y hasta una “anticultura” comercializadas.¹⁰⁵

De fondo, los planteamientos de Aretz-Thiele se aproximan a los de Bartók, coincidiendo con él en cuanto a la ampliación del ámbito musical académico, en tanto que a ciertos aspectos ha de deponer aquella persona que, a la par de su quehacer musical, decide entrar con seriedad en la investigación de las expresiones musicales de contextos socioculturales distintos al suyo. Menester que se remonta a 1934, luego de que la misma Aretz-Thiele asistiera a una conferencia que el eminente musicólogo argentino Carlos Vega dictara sobre la música incaica, y principiando sus pesquisas etnomusicológicas en provincias del noroeste argentino como Tucumán, La Rioja y Catamarca.¹⁰⁶

Empero, huelga remarcar la importancia de las circunstancias que, de una u otra manera, permearon la labor de Aretz-Thiele, la cual llevó a cabo pese a lo que pasara o dejara de pasar en Occidente, a cuya tradición musical y científica Bartók era relativamente más cercano.

Bajo el auspicio institucional de su país natal primero y de Venezuela después – país en el que la etnomusicóloga y compositora argentina residiría de manera permanente desde 1952 –, amén del respaldo conferido por figuras como el ya citado Carlos Vega o el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, Aretz-Thiele

¹⁰⁵ Ibídem, p. 265. En ese sentido, juicios de valor semejantes a los de Aretz-Thiele fueron expresados en México por el compositor y crítico musical Luis Sandi: *“La inmensidad de nuestro territorio se acrecienta hasta hacerse infinita por el desconocimiento casi absoluto que de la intimidad de nuestras vidas tenemos. Es un misterio cómo son las danzas de los pueblos hermanos, cómo cantan, qué producen sus compositores y hasta qué punto se nutren de la savia de su música tradicional o hasta dónde han sido absorbidos por las corrientes contemporáneas internacionales, cuáles y cómo son sus grandes intérpretes. [...] La música del pasado y mucha del presente se está perdiendo, tanto la hecha para la sala de conciertos como la concebida para serenatas y jácara. A toda la barre la implacable moda: el actual modo de ser, de vivir, que no puede ser sino transitorio como es propio de la moda, como corresponde a una época de transición como indudablemente la nuestra. [...] La tradición se nos va de las manos: la culta, la popular, la folclórica”* (Luis Sandi, Op. cit., 1969, pp. 168, 175 – 176).

¹⁰⁶ Claudio Mercado y Pablo Villalobos, “Colección Isabel Aretz”, Gobierno de Chile - Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio/Museo Chileno de Arte Precolombino, 2019, pp. 2 – 3.

amplió sus investigaciones hacia la música folclórica de países como Chile, Bolivia, Perú, Paraguay, Venezuela o México, las cuales dejaron una impronta poderosa en sus obras musicales. Además de su labor compositiva, Aretz-Thiele compaginó las actividades sobre el terreno con las de pedagoga, enfatizando la importancia de aleccionar a los infantes en la “música tradicional” de sus entornos de origen.¹⁰⁷

Los esfuerzos indagatorios de Aretz-Thiele sobre el folclor musical hispanoamericano fueron coronados en 1970 al ser nombrada por la Organización de Estados Americanos (OEA) como primera directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), institución en la que, desde entonces, se han formado en la disciplina etnomusicológica alumnos de toda América.¹⁰⁸

Hay en el pensamiento de Aretz-Thiele una preocupación por los procesos históricos, sociales y culturales concretos de los lugares en los que ella investigó – procesos a los que se acerca desde una perspectiva netamente indigenista –, y sus planteos sobre “lo popular” y “lo folclórico” recuerdan en mucho a los desarrollados por el antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla acerca del control cultural.¹⁰⁹

De manera concomitante, en los años recientes se han tornado álgidas las discusiones que versan sobre el problema de los juicios de valor, ligados esencialmente a las posturas de los investigadores tanto respecto al tratamiento de su objeto de estudio – la música popular – como en función de los enfoques correspondientes a la disciplina a la que se adscriben – sociología, musicología, etnomusicología, antropología –, y, sobre todo, las paradojas existentes entre los cambios teórico/metodológicos de la llamada “musicología popular”, y los modelos asumidos por sus cultores en Iberoamérica.¹¹⁰

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pp. 3 – 6.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 3.

¹⁰⁹ Véase: Guillermo Bonfil Batalla, *Pensar nuestra cultura*, Alianza Editorial, Ciudad de México (México), 1991, pp. 49 – 57.

¹¹⁰ Juan Francisco Sans y Rubén López Cano, “Prólogo”, en J.F. Sans y R. López Cano (coordinadores), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*,

Indistintamente de los dilemas que suscitan tanto el más férreo afán de valorar y clasificar estética y hieráticamente las distintas músicas que se escuchan desde el desierto de Sonora hasta la Tierra del Fuego – afán que ha sido tradicionalmente endilgado a las élites –, cuanto el más mordaz relativismo en el que apenas hay cabida para certezas identitarias – individuales y colectivas por igual – que se conciben de modos marcadamente dualistas, subyace en el fondo de estas discusiones, paradojas y posturas epistemológicas una enorme preocupación por los aspectos estrictamente conceptuales, amén de las objeciones de consumo acrítico de las teorías metropolitanas y de una concomitante esterilidad teórica entre los estudiosos iberoamericanos, que a grandes rasgos recuerdan las quejas de autores como Carlos Reynoso en relación a estos temas.¹¹¹

Las discusiones adquieren un cariz provocador y atractivo cuando, en virtud de la confluencia entre distintos estilos musicales que acaece alrededor del mundo, y especialmente en los contextos iberoamericano y mexicano en los tiempos más recientes, la música aparece firmemente engarzada con otras esferas de la vida sociocultural, cuyos vínculos permiten hacer de lo local algo global, y volver de lo global a lo local.¹¹²

Educación.

Claro está que, para que pervivan los saberes y mantengan continuidad las prácticas, éstas han de aprenderse y transmitirse; esto conlleva el desenvolvimiento de acciones – tanto en conjunto como por separado – que orienten hacia el aprendizaje y desarrollo de facultades que sean acordes a las normas o prescripciones dentro de una sociedad.

Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas (Venezuela), 2011, pp. 15 – 16.

¹¹¹ Cfr: *Ibidem*, pp. 17 – 24.

¹¹² Cfr: Gabriela Vargas Cetina, “Una música en el mundo: la trova yucateca”, en C. Bueno Castellanos y S.I. Ayora Díaz (coordinadores), *Consumos globales: de México para el mundo*, Universidad Iberoamericana/Universidad Autónoma de Yucatán, Ciudad de México (México), 2010, pp. 193 – 220.

Por un lado, podría decirse sobre la antropología social, someramente, que es el estudio de la cultura en sociedad, los varios aspectos y manifestaciones que se reproducen a escala tanto individual como colectiva, ya trátase de las formas de producción, las relaciones de poder o las creencias religiosas, por mencionar algunos ejemplos. Por otro, cuando se piensa en “educación”, posiblemente se aludiría a un conjunto de acciones con miras al desarrollo de las capacidades intelectuales de una persona, acerca de las cuales se ha cavilado mucho tanto en la filosofía como en las ciencias sociales.

Lo antes dicho es comprensible si se toma en cuenta que, desde la Antigüedad, se ha reflexionado prolijamente sobre la educación, en primer lugar, en el pensamiento platónico-aristotélico en la Antigua Grecia, que concebía la educación en términos de la adquisición y perfeccionamiento, por parte del hombre, de virtudes éticas – relativas a los actos humanos – y dianoéticas – concernientes al alma racional –, en aras de una plena ascensión ontológica. En la Edad Media, esta concepción fue redefinida en un marco escolástico como un esfuerzo continuo del hombre en aras de alcanzar una mayor semejanza con Dios; ya en la Edad Moderna, Immanuel Kant preconizó que la educación es la única vía para llegar a “ser hombre”,¹¹³ influyendo decisivamente, del siglo XVIII en adelante, en lo que se denominó pedagogía.

Precisamente es a partir del pensamiento de uno de los mayores representantes de la pedagogía, el estadounidense John Dewey – quien concibió el proceso educativo como uno tanto psicológico como sociológico¹¹⁴ –, del que penden, principiando el siglo XX, las primeras reflexiones y estudios sobre la educación en el ámbito antropológico, en un trayecto delineado por Franz Boas, secundado por la escuela de “cultura y personalidad”, y que remata en los trabajos de antropólogos como George y Louise Spindler, con quienes claramente arranca y

¹¹³ Christopher Barba Cabrales, “La fundamentación antropológica de la educación”, *Libro Anual del ISEE*, 2007, pp. 243 – 244..

¹¹⁴ Véase: John Dewey, *Democracia y educación*, Ediciones Morata, Madrid (España), 1998, pp. 13 – 31.

se perfila, a mediados de la centuria pasada, la subdisciplina llamada “antropología de la educación”.¹¹⁵

Al revisar las ulteriores aproximaciones antropológicas hacia los tópicos educativos, resalta que, como ocurre con otras aproximaciones desde la antropología hacia tópicos asumidos como de abordaje central por disciplinas ya diferenciadas, tales aproximaciones se van diferenciando unas de otras según el objeto educativo específico de interés y la metodología a seguir – aunque sin excluir la posibilidad de que lleguen a cruzarse –, y a las que alcanzan los ecos de las pugnas teóricas de acento físico, social, cultural y filosófico.¹¹⁶

En atención a lo previamente dicho, así como a lo que sigue, retomaré las propuestas del filósofo y pedagogo español Octavi Fullat Genis, y del antropólogo estadounidense George Spindler.

Para Fullat Genis, la educación es: “[...] una actividad [...] compleja. En ella intervienen acciones, ideas sentimientos, personas, objetos, instituciones e incluso bioquímica”.¹¹⁷

En vista de la profusa complejidad de la que no sólo está revestida la educación, sino también los procesos educativos propiamente dichos, Fullat Genis se sirve de varios conceptos para comprender tal complejidad, y aquí se retomarán aquellos que están empatados con la cultura en relación con los procesos educativos:

- Naturaleza: Ante los conceptos de “civilización” y de “historia”, se entiende como toda realidad sensible no específicamente humana, en ella carece de sentido la intencionalidad – al contrario que en la historia, donde se inquiera sobre el sentido. Además, la diferencia entre los fenómenos naturales y los

¹¹⁵ Wayne J. Robins, “Un paseo por la antropología educativa”, *Nueva Antropología*, vol. XIX, núm. 62, 2003, pp. 13 – 17. Obtenido de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15906202>

¹¹⁶ Aurora Bernal-Martínez de Soria, “Temas centrales de la antropología de la educación contemporánea”, *Educación y Educadores*, vol. 11, núm. 1, 2008, p. 130.

¹¹⁷ Octavi Fullat Genis, *Filosofías de la educación*, Editorial Síntesis, Madrid (España), 2000, p. 9.

hechos de civilización estriba en que los primeros son universales y los segundos se rigen por normas variables y múltiples.

- Civilización: En contraposición a la naturaleza, la civilización comprende todos los fenómenos específicos del ser humano, fenómenos que no se descubren entre los otros animales. En términos generales, en toda civilización se encuentran tres áreas, imbricadas entre sí, pero separables por razones metodológicas. Ellas son:

- a) La cultura: Es una manera de ver el mundo a base de símbolos.
- b) La técnica: Es una manera de modificar el mundo a base de habilidades y de instrumentos.
- c) La institución social: Es una manera de insertarse en el mundo a base de asociaciones, sin las cuales no habría maduración humana.

- Aprendizaje: Es el proceso mediante el cual es posible el aumento de la eficacia, tanto de la actividad mental como de la actividad conductual. En este proceso, está presente la distinción entre “aprender que” (simples informaciones) y “aprender a” (habilidades), ya que apuntan a diferentes tipos de saber.¹¹⁸ Con base en esto, pueden establecerse cuatro modalidades de aprendizaje:

- a) A través de la acción (con el *feed back*).
- b) Mediante ejemplos que pertenecen a una clase de saberes o bien de reglas.
- c) Sirviéndose de la transmisión oral o escrita.
- d) Observando la acción de otros.

Primeramente, aparece la distinción “naturaleza – civilización”.¹¹⁹

¹¹⁸ Esto es como decir: “he aprendido que sumar 2+2 da como resultado 4” y “he aprendido a escribir”.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pp. 15 – 16.

Lo natural se hereda biológicamente, se produce según su orden propio y no al azar; ella es, por todos los ecos de Immanuel Kant, la existencia de las cosas en tanto que determinadas leyes universales, ella se transmuta en el correlato que permite conocer las leyes que objetivan tanto a los movimientos astrales como los terrestres, y a la cual pertenece el hombre por el genotipo, precisándose además el fenotipo, el cual expresa con lo cultural.¹²⁰

Entretanto, lo civilizado es recibido socio-históricamente. Lo que distingue al fenómeno civilizado de los fenómenos de la naturaleza se cifra en los fenómenos históricos de la cultura – sistema de símbolos empatado estrechamente con el lenguaje –, de las técnicas – artificios de los que el ser humano se sirve para modificar su entorno y así residir en él – y de las instituciones sociales – asociaciones que forman los seres humanos y en las que se configuran socialmente bajo la relación “significante-significado” –, conceptos a los que está aparejado el de “prohibición”, pues éste organiza categóricamente lo que es natural y lo que es civilizado; los fenómenos culturales antes citados son especificaciones que permiten comprender la totalidad del fenómeno civilizado.¹²¹

Al ser fenómenos históricos, cultura, técnicas e instituciones sociales, por consiguiente, son contingentes y variables – llevando al parejo la interrogante sobre el *para qué* –, pues el proceso histórico mismo encierra cambio y variación, y está estructurado, respecto al ser humano, en un “desde-hacia” – un pretérito tras sí, un presente en sí mismo y un porvenir por delante –, consistiendo el modo de existencia del hombre en una serie de relaciones – memoria, decisiones y percepciones – con ese “desde-hacia” que, más que mera sucesión, es un movimiento constitutivo hacia el sentido o la significación.¹²²

Aquí es donde se muestra la importancia del concepto de “prohibición”, pues en la delineación entre lo natural (o bárbaro, bruto o salvaje) y lo civilizado (o educado, culto o cultural), la educación significa el tránsito de la naturaleza a la civilización,

¹²⁰ Cfr: *Ibidem*, pp. 15, 18 – 19, 20, 24 – 29.

¹²¹ Cfr: *Ibidem*, pp. 15, 21, 23.

¹²² Cfr: *Ibidem*, pp. 23 – 24.

de la esfera de la necesidad y de la seguridad a la del cambio y de la aventura, aunque esto dista de ser completo.¹²³

Es así que, partiendo tanto de la *physis* o naturaleza – o esfera de lo biológico – como de la *polis* o sociedad – o esfera de lo histórico –, se conforma de modo inexorable “el que tiene que ser educado” – *zon politikon*, en griego; *animal educandum*, en latín –, y arranca el proceso educativo con base en la interacción entre las esferas biológica e histórica, absorbiendo a lo largo de la vida una asimilación o aprendizaje que es, ni más ni menos, educación; este proceso termina individual y solemnemente para cada ser humano *in hora mortis*.¹²⁴

Con base en esto, Fullat Genis afirma que los procesos educativos son específicos del ser humano, los cuales son modificados por “procesos madurativos” que resultan de las transacciones entre la herencia biológica del individuo – digestión, respiración, función renal, estimulación sensorial y respuestas subsecuentes, etc. – y el medio no humano – alimentación, agua, clima y aire respirable –, transacciones que paulatinamente son modificadas por “procesos educadores”, los cuales transaccionan el código genético – previamente modificado por el ambiente natural – con un mundo humano o civilizado.¹²⁵

De lo anterior se desprende que la especificidad de estos procesos en relación al hombre se debe a que éste es el único animal educando y, en contrapartida, los otros animales son domesticables y hasta educables, pero no educandos; esto es así porque la diferencia entre aquel y los otros se cifra en los productos culturales – no transmisibles genéticamente –, de los cuales el ser humano hace acopio cuando para subsistir no es suficiente su herencia biológica.

Entonces, considerando las delineaciones dadas por aquellas transacciones bio-ambientales, aparece como un motivo conductor la cultura y, en los sentidos indicados por ésta y aquellas, el acto educador – o educante – conlleva la proporción de informaciones, la emergencia de actitudes, y una asequibilidad en la

¹²³ Cfr: *Ibíd.*, p. 23.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 19.

¹²⁵ Cfr: Justo Chávez Rodríguez, “A propósito de una entrevista al filósofo de la educación Octavi Fullat Genis”, *Atenas*, vol. 1, núm. 45, Matanzas (Cuba), 2019, s/p, párr. 8 – 9.

adquisición de habilidades, garantes para el ingreso en una cultura, en maneras de ver el mundo, instalarse en él y modificarlo.¹²⁶

Por su parte, y con base en el análisis de casos culturales concretos para arrojar luz sobre momentos específicos del proceso educativo, George Spindler – considerado uno de los pioneros de la subdisciplina conocida como “antropología de la educación” – aduce que las diferencias culturales entre los grupos humanos se ven contrarrestadas por muchos aspectos o categorías (v.g., religión, valores morales, educación, prácticas de recreo y de regulación del apareamiento, etc.) en los que estos grupos resultan similares; no obstante, sí difieren grandemente tanto el contenido de aquellas categorías como los modos en los que se asocian las categorías y el contenido.¹²⁷

Es así que las subsecuentes diferencias se reflejan en las formas de la crianza de los infantes por parte de los adultos y, de acuerdo con Spindler, así debe ser necesariamente, pues el objeto de la transmisión de la cultura es enseñar a los infantes a pensar, actuar y sentir adecuadamente.¹²⁸

Spindler hace un hincapié enfático en los procedimientos de iniciación, pues éstos son señales dramáticas para los neófitos, y que en muchas culturas y en distintos momentos de la adolescencia y de la infancia. Spindler así lo explica en estas líneas:

“[...] Así, por una parte, se activa la discontinuidad en el control del aprendizaje de los jóvenes – pasándose de la tolerancia y la liviandad al rigor y la severidad –. Y, por otra, se pone en marcha la presión, que estrecha las exigencias y las restricciones culturalmente pautadas conforme se alcanzan las nuevas situaciones de status y de rol con el paso exitoso por el periodo de iniciación. Por supuesto, esta presión de las exigencias culturales en torno al individuo le abre también nuevos canales de desarrollo y experiencia. Al

¹²⁶ Cfr: *Ibíd*em, s/p, párr. 9.

¹²⁷ George D. Spindler, “La transmisión de la cultura”, en H. Velasco, F.J. García Castaño y Á. Díaz de Rada (editores), *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar*, Editorial Trotta, Madrid (España), 1993, p. 206.

¹²⁸ *Ibíd*em, p. 206.

madurar, los hombres abandonan la libertad de la infancia a cambio de las recompensas que les reportará la observancia de las reglas del juego cultural.

[...]¹²⁹

Además, Spindler señala que, a la sazón de las transformaciones del mundo moderno, comúnmente en los sistemas educativos se cifra la responsabilidad de orientar los cambios en la cultura, convirtiéndose – o pretendiendo convertirse – en agentes de modernización, y pasan a ser agentes intencionales de un tipo de discontinuidad cultural que, al modo de ver de Spindler, ni refuerza los valores tradicionales ni consigue integrar plenamente a los jóvenes educandos al sistema existente.¹³⁰

No obstante, huelga aclarar que estas últimas consideraciones de Spindler tienen en la mira la introducción de los sistemas educativos occidentales en contextos culturales distintos a Europa Occidental y a Estados Unidos de América, como mecanismos de un cambio dirigido especialmente en los países de los continentes africano y asiático que obtuvieron su independencia política durante la segunda mitad del siglo XX; de modo que la discontinuidad cultural que Spindler apunta como “liminal” en aquellos contextos, no lo sería tanto al interior del mismo Occidente.

Entonces, sería propio hablar no sólo de las diferencias culturales entre unas latitudes y otras, o de traer a colación el viejo dilema entre la existencia de universales y el relativismo, sino también una confrontación entre latitudes y épocas, entre intenciones primigenias y finalidades concretas. Puesto que las formas mediante las cuales los infantes aprenden lo que es practicado en sus respectivos entornos y todo lo que eso implica, ya sea la reproducción de prácticas culturales de acuerdo a lo dictado colectivamente, o la consecución de procesos divergentes respecto al entorno en cuyo seno uno haya crecido.

Para Spindler, la discontinuidad, en tanto un modo de transmisión de la cultura, ocurre en cualquier momento del ciclo vital en el que tenga lugar una transición

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 219.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 234.

brusca entre un modo de ser y de comportarse y otro de tipo diferente (v.g. el destete o la adolescencia); entonces, la discontinuidad cultural controlada, junto a la presión cultural controlada, cumple la función de alistar nuevos miembros a la comunidad y de mantener el sistema cultural.¹³¹

En esta función estriba esencialmente la educación, ya sea que la caractericen discontinuidades pronunciadas y periodos de presión cultural, como si acaece por progresiones relativamente suaves de experiencia y cambios de *status*, y la discontinuidad antes señalada no sólo es óbice de desajustes serios en las pautas de vida y en las relaciones interpersonales, sino también del cambio positivo en potencia.¹³²

Trabajo.

El concepto de trabajo ha ocupado desde un primer momento un lugar crucial en el nacimiento de dos disciplinas científicas alumbradas en el devenir de la modernidad y de las revoluciones industriales de Occidente: la economía política y la sociología.

Es precisamente en este contexto en el que emergen las preocupaciones acerca del trabajo humano y de sus resultados en el marco delineado por el capitalismo, luego de varios siglos en los que predominaron, desde la Antigüedad, visiones organicistas, sexuadas y, a menudo, permeadas por un fuerte componente religioso.¹³³

A partir de entonces, el trabajo comenzó a considerarse, desde una óptica evolucionista, como históricamente dominado por el vínculo habido entre hombre, sociedad y naturaleza, en tanto relación de actividad entre el hombre, sus dispositivos físicos y biológicos y el ambiente en el que vive; pasando de la

¹³¹ *Ibíd.*, pp. 239 – 240.

¹³² *Ibíd.*, p. 240.

¹³³ Cfr: Pablo Rieznik, “Trabajo, una definición antropológica”, Dossier: *Trabajo, alienación y crisis en el mundo contemporáneo, Razón y Revolución*, núm. 7, 2001, reedición electrónica, pp. 1 – 6.

extrema dependencia de las fuerzas naturales elementales a la capacidad del hombre para comprenderlas y dominarlas,¹³⁴ aunque en muchas de las veces obviando la situación de permanente cambio en los sistemas – incluidos los sociales – y eludiendo las implicaciones adversas que la relación “naturaleza-sociedad” puede tener para la naturaleza y para el hombre.¹³⁵

Esto es comprensible si se toma en cuenta que en la coyuntura de las revoluciones industrial y burguesa de Occidente, la economía política emergió estrechamente vinculada con la filosofía de la historia, cimentando los pábulos para una reinterpretación materialista de la historia, de la sociedad y del hombre – en concurso con las ciencias naturales, la geología y la arqueología –, allanando el camino para las reflexiones utópicas que, a su vez, propiciaron el surgimiento de la sociología.¹³⁶

Es éste el marco en el que las dilucidaciones acerca del trabajo arrancan claramente en el siglo XVIII con los fisiócratas franceses¹³⁷ – el trabajo agrícola como el único verdaderamente productivo – y Adam Smith¹³⁸ – el trabajo como la medida real del valor de cambio de todas las mercancías –, y que se prolongan en el siglo XIX con David Ricardo¹³⁹ – el trabajo como variable dinámica y causa de

¹³⁴ Ibídem, pp. 6 – 7.

¹³⁵ Ángel Bassols Batalla, “Esquema para el estudio de regiones: el caso mejicano”, *Lecturas de Economía*, Universidad de Antioquia – Departamento de Economía, Medellín (Colombia), 1982, pp. 29 – 30.

¹³⁶ Cfr: Ángel Palerm Vich, *Historia de la etnología. Volumen II: los evolucionistas*, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Ciudad de México (México), 2005, pp. 115 – 119.

¹³⁷ Véase: Juan Marcos París, *El “Tableau Économique”, un precedente de la matriz de insumo producto* (Tesis de Licenciatura en Economía), Universidad Nacional del Mar del Plata – Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Mar del Plata (Argentina), 2007, pp. 10, 13.

¹³⁸ Véase: Adam Smith, *La riqueza de las naciones*, Alianza Editorial, Madrid (España), 1996, pp. 64 – 73; Carlos Obregón D., “La teoría del valor de Adam Smith”, en E. Leff (coordinador), *Teoría del valor*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México (México), 1980, pp. 37 – 44.

¹³⁹ Véase: David Ricardo, *Principios de economía política y tributación. I. Obras y correspondencia*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá (Colombia), 1993, pp. 13 – 23.

variación del valor relativo de los bienes – y Karl Marx¹⁴⁰ – el trabajo como un proceso entre el hombre y la naturaleza, en el que el primero controla y transforma a la segunda –, y en el siglo XX con autores como Max Weber¹⁴¹ – el trabajo como una manera particular de distribución y coordinación de los servicios humanos en aras de la producción de bienes –, Karl Polányi¹⁴² – el trabajo como una “mercancía ficticia”, al igual que la mano de obra, la tierra y el dinero –, Robert Boyer y Michel Freyssenet – el trabajo como una “invención moderna”, que no siempre existió y que no es intrínseca a la condición humana¹⁴³ –, o Julio César Neffa¹⁴⁴ – el trabajo como una de las dimensiones esenciales que caracterizan al ser humano, junto al amor y las relaciones sociales.

Es menester señalar que, en el espectro de planteamientos sobre el concepto en ciernes, las tentativas de clarificar conceptualmente de qué va el trabajo han devenido, en muchas de las veces, opuestas, excluyentes y oscilantes entre distintas tendencias, que van desde las de carácter histórico – las cuales ponen un marcado acento en los mecanismos que rigen los procesos económicos como determinantes de la relación hombre-entorno – hasta las de carácter antropológico – que enfatizan las capacidades del hombre para adaptarse a su entorno y modificarlo, respondiendo en última instancia a sus más intrínsecas necesidades –

¹⁴⁰ Véase: Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Libro I. El proceso de producción de capital, Volumen I*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México (México), 2008, pp. 215 – 216.

¹⁴¹ Véase: Max Weber, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Fondo de Cultura Económica, Madrid (España), 1964, pp. 87 – 91.

¹⁴² Véase: Karl Polányi, *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México (México), 2003, pp. 122 – 123.

¹⁴³ Cfr: Pablo Rieznik, Op. cit., 2001, pp. 7 – 8; Robert Boyer y Michel Freyssenet, *Los modelos productivos*, Editorial Fundamentos, Madrid (España), 2003, pp. 13 – 15.

¹⁴⁴ Véase: Julio César Neffa, *Los riesgos psicosociales en el trabajo: contribución a su estudio*, Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Ciencias Económicas/Universidad Nacional del Nordeste – Facultad de Ciencias Económicas/Centro de Estudios e Investigaciones Laborales, CEIL – CONICET/Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo – Centro de Innovación para los Trabajadores/Universidad Nacional de Moreno – Departamento de Economía y Administración, Buenos Aires (Argentina), 2015, p. 10.

, amén de posturas conciliatorias que ven a dichas tendencias como complementarias, en vez de contrapuestas.¹⁴⁵

Además, las variantes específicas del trabajo, junto a las variantes específicas de la tierra y los tipos de comunidad, han sido proclives desde un primer momento a generalizaciones que en los estudios económicos se han presentado en términos dicotómicos o duales, como se puede apreciar en la obra de sociólogos como Henry Maine – status y contrato – o Ferdinand Tönnies – comunidad y sociedad –, y de antropólogos como Robert Redfield – folk y urbano –, en los estudios sobre la modernización – tradicional y moderno –, y en las discusiones al interior de la antropología económica – mercantil y no mercantil, comercial y no comercial.¹⁴⁶

En lo que respecta al concepto de trabajo, retomaré la propuesta del economista y sociólogo argentino Julio César Neffa.

De acuerdo con Neffa, el trabajo deviene de una actividad humana voluntaria que, sometida a determinadas condiciones y medio ambiente laborales, se realiza bajo tensión, ya sea, por ejemplo, en un puesto de empleo, en el domicilio, en el espacio público o en una organización, y consiste en aplicar la fuerza de trabajo sobre los objetos de trabajo (v.g., materia prima, insumos, información), ya sea de manera manual o usando medios de producción (v.g., máquinas, herramientas, software), los cuales incrementan la fuerza productiva laboral y posibilitan la producción de mayor cantidad de cosas previamente concebidas o procesadas mentalmente (v.g., bienes, servicios, información, conocimientos), en aras de la satisfacción de necesidades personales o sociales.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Cfr: Pablo Rieznik, Op. cit., 2001, pp. 6 – 12, 16 – 21.

¹⁴⁶ Rhoda H. Halperin, *Administración agraria y trabajo. Un caso de la economía política mexicana*, Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Presencias, 64, Ciudad de México (México), 1993 [1975], pp. 39 – 40. Véase también: Henry Maine, *El derecho antiguo*, Escuela Tipográfica del Hospicio, Madrid (España), 1893; Ferdinand Tönnies, *Comunidad y sociedad*, Editorial Losada, Buenos Aires (Argentina), 1947; Robert Redfield, “La sociedad folk”, *Revista Mexicana de Sociología*, año 4, vol. IV, núm. 4, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Sociológicas, Ciudad de México (México), 1942, pp. 13 – 41.

¹⁴⁷ Julio César Neffa, Op. cit., 2015, p. 10.

El trabajo no está exento de conflictos, por mor de las contradicciones entre distintas racionalidades individuales (v.g., productores, comerciantes, usuarios), y por el afán de quien trabaja por ver sus esfuerzos recompensados y reconocida su capacidad para pensar y actuar sobre las situaciones de trabajo, como también poder debatir las distintas lógicas presentes en pro de la delimitación de lo que es posible y de lo que es aceptable.¹⁴⁸

Con el propósito de clarificar lo que es trabajo y lo que no lo es, Neffa hace una distinción entre las siguientes modalidades:

- 1) Actividad: En tanto un concepto muy vasto, comprende todo el dinamismo de la vida humana que requiere un esfuerzo, con inclusión no sólo del trabajo, sino también el desenvolvimiento de todas las facultades en otras esferas: doméstica, deportiva, cultural, asociativa y política.
- 2) Trabajo: Es un modo de actividad caracterizado por ser un esfuerzo realizado por el hombre para producir algo exterior a sí mismo, hecho en dirección de otros y con una finalidad utilitaria. Es además un modo multidimensional, así como la expresión de un saber hacer acumulado, de la destreza individual y del aprendizaje realizado en el seno del colectivo laboral.
- 3) Empleo: Es una relación que vincula el trabajo de una persona con una organización o empresa dentro de un marco institucional y jurídico que está definido independientemente de aquella, y constituida antes de su ingreso en la organización.¹⁴⁹

En ese sentido, Neffa identifica varias dimensiones del trabajo, tanto objetivas como subjetivas e intersubjetivas. De las dimensiones laborales objetivas, se retomarán las que siguen:

¹⁴⁸ *Ibíd*em, pp. 10 – 11.

¹⁴⁹ Julio César Neffa, “Actividad, trabajo y empleo: algunas reflexiones sobre un tema en debate”, *Orientación y Sociedad*, vol. 1, 1999, pp. 8 – 9, 12. Obtenido de: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2956/

- 1) El trabajo está orientado a producir algo exterior a la persona que lo ejecuta y posee una dimensión social, cuyo resultado objetivado tiene una finalidad utilitaria, que es la satisfacción de necesidades sociales.
- 2) El trabajo es una actividad social, realizada con otros, para otros y en función de otros, y siempre comprende una innovación, a partir de la cual se realiza una contribución al colectivo de trabajo y se transforma o se desarrolla.¹⁵⁰

De las dimensiones laborales subjetivas e intersubjetivas, se traerán a colación las siguientes:

- 1) El trabajo es una puesta a prueba para las personas, muestra sus límites y posibilita que ellas demuestren sus potencialidades, lo que son capaces de hacer y la utilidad o significación que su actividad posee, por lo que su ejercicio es un permanente y renovado desafío.
- 2) El trabajo socializa a las personas y es fuente de inserción social, requiriendo y permitiendo, a un tiempo, la instauración de relaciones interpersonales, así como la construcción de un colectivo de trabajo, o sea, una entidad nueva generada por lazos e interrelaciones que crean una solidaridad de hecho, y al interior de ella se establecen relaciones interpersonales que pueden ser de amistad, de apoyo, de comunicación y de cooperación, aunque también conflictivas y de competencia.¹⁵¹

Además, al modo de ver de Neffa, el trabajador es un sujeto que busca desarrollarse y acepta los desafíos, poniendo en acción su inteligencia práctica y su capacidad de innovación, si se encuentra en un contexto laboral que le deja un gran margen de autonomía para hacer eso; a la sazón de tales circunstancias, el trabajo le permite descubrir sus capacidades y potencialidades, poner en marcha sus conocimientos y experiencias, y es óbice para la construcción de sentido y de identidad.¹⁵²

¹⁵⁰ Julio César Neffa, *Los riesgos psicosociales en el trabajo...*, 2015, pp. 15, 16.

¹⁵¹ *Ibíd.*, pp. 17, 18.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 12.

Como se ha visto ya, en este capítulo se ha pasado revista a diversas propuestas teóricas que tienen en la mira tópicos bien definidos (cultura, música, educación, trabajo), y la elección de las mismas no ha sido fortuita ni azarosa. Se comenzó con las propuestas de Malinowski, Linton y Goodenough acerca de la cultura, no sólo por las perspectivas holísticas que éstas tienen, sino también por su alcance al incumbir a distintas áreas de la vida ideal y material del hombre, tanto como en el desenvolvimiento individual y colectivo de éste, delineándose un trayecto concreto para adentrarse en el tópico en el que se ciernen la propia curiosidad e interés.

Partiendo de estas consideraciones, dichas propuestas resultan pertinentes para adentrarnos en tres ámbitos bien delimitados: la música, la educación y el trabajo. Para probar con mayor fuerza su pertinencia, para cada uno de estos ámbitos se retomaron, a la vez, propuestas planteadas por estudiosos adscritos a otras disciplinas (musicología, etnomusicología, antropología de la música, filosofía de la educación, antropología de la educación, economía, sociología), las cuales en un primer momento iluminan aspectos concretos en dichos ámbitos, posibilitando ver los lazos tendidos, tanto entre estos ámbitos, como éstos en relación con la cultura, y que hagan posible delinear un acercamiento a fenómenos relacionados con una formación socio-musical específica – la banda de viento – en lo que actualmente es México, cuya existencia y desarrollos veremos con mayor detalle en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II. LAS BANDAS DE VIENTO EN MÉXICO: APROXIMACIONES DISCIPLINARES.

Es imperioso remarcar que la canalización del empeño personal en la tentativa de desenmarañar los aspectos concretos del tema u objeto que se propone estudiar, no tiene lugar de manera fortuita, ni todo cuanto sea vertido es enteramente “de la propia cosecha”, antes bien, dicha canalización transita por camino seguro en tanto éste se retrotraiga prudentemente a los derroteros marcados por los autores clásicos, de referencia obligada.

En el capítulo en turno se efectuará una revisión sobre los trabajos académicos que se han realizado acerca de las bandas de viento en México, con el propósito de dar cuenta de los cambios y continuidades que han tenido dichas agrupaciones musicales en este país.

Las bandas de viento.

Antes de comenzar como tal esta revisión, es menester precisar lo que se entiende como “banda”, en tanto formación musical.

A este respecto, el musicólogo Gabriel Pareyón da tres definiciones de “banda”:

- I. Grupo instrumental compuesto principalmente por vientos (maderas y metales) y percusiones.
- II. Música típica de Sonora, Sinaloa, Nayarit y algunas regiones de Jalisco y Michoacán, en la que una banda acompaña a un cantante de polcas, corridos, redovas y otra música de baile.
- III. En la jerga del rock mexicano, un grupo de este tipo de música. Se ha adoptado también para denominar a los *rockeros*¹⁵³ en general (músicos y público aficionado).¹⁵⁴

¹⁵³ La cursiva es mía.

A excepción de la tercera, las definiciones brindadas por Pareyón son pertinentes para efectos del trabajo que aquí se presenta: la primera, por caracterizar el tipo de formación musical a estudiar, y la segunda, en atención a la presencia de las bandas de viento en éstas y otras regiones de México, figurando entre las más destacadas de entre las múltiples y diversas agrupaciones musicales que, en lo que actualmente es México, se han venido conformando desde el periodo virreinal – e incluso desde antes de este periodo –, pues han tenido un significativo papel social en los procesos históricos del territorio nacional.¹⁵⁵

Y no sólo es una de las expresiones musicales más prominentes en México, también lo es en otros contextos socioculturales más allá de las fronteras mexicanas, y muy concretamente en otras partes del continente americano, como de ello muestran los estudios sobre bandas de viento en países como Colombia,¹⁵⁶ Ecuador,¹⁵⁷ Perú¹⁵⁸ y Chile.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Gabriel Pareyón, *Diccionario de música en México*, Tomo I, Universidad Panamericana, Guadalajara (México), 2006, pp. 108, 109.

¹⁵⁵ José Antonio Ochoa Cabrera, *Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmeatitlán (Análisis de la función social de las bandas de música mixtecas)* (Tesis de Licenciatura en Etnología), Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (México), 1993, p. 149.

¹⁵⁶ Véase: Luis Omar Montoya Arias, “Bandas de viento colombianas”, *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquía, vol. 25, núm. 42, Antioquía (Colombia), 2011, pp. 129 – 149; William Fortich Díaz et al., *Las bandas musicales de viento origen, preservación y evolución: casos de Sucre y Córdoba*, Colciencias/Corporación Universitaria del Caribe, Sincelejo (Colombia), 2014; Edward Yepes Fontalvo, *Las lógicas de apropiación presentes en las músicas de banda pelayera* (Tesis de Maestría en Música), Pontificia Universidad Javeriana – Facultad de Artes, Bogotá (Colombia), 2015; María José Alviar Cerón, “Imaginarios sociales alrededor de “lo tradicional” en los actores del sistema musical de las bandas pelayeras: el caso de San Pelayo, Córdoba”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 13, núm. 23, 2018, pp. 54 – 73; Yeraldín Paola Peralta Farak, *Ni chupacobres ni trasnochaperros: capacidades e inclusión productiva en el desarrollo de la música de bandas de viento en Sucre – Colombia* (Tesis de Maestría en Desarrollo y Cultura), Universidad Tecnológica de Bolívar, Cartagena de Indias (Colombia), 2018.

¹⁵⁷ Véase: Ángel Adalberto Ortega Gutiérrez, *Incidencia cultural de las bandas de pueblo en la parroquia El Cisne, provincia de Loja* (Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical), Universidad de Cuenca – Facultad de Artes, Cuenca (Ecuador), 2013; Fernando José Quintero Benavides, *Sistematización de la experiencia musical con la Banda Municipal de Esmeraldas Ecuador* (Tesis de Licenciatura en Música), Universidad del Valle – Facultad de Artes Integradas, Santiago de Cali (Colombia), 2014;

En ese sentido, el historiador y antropólogo Luis Omar Montoya Arias afirma:

“La banda es la expresión de la modernidad decimonónica en la música [...]; pues en América además de polkas, valeses y marchas, toca *jazz* en Nueva Orleans, *waynos* en Perú y Bolivia, *porros* en Colombia, *jarabes* en la Mixteca y *corridos* en el Bajío; apropiaciones que son en gran medida identitarias, pues la música marca fronteras no sólo estéticas sino también sociales, culturales y étnicas. [...]”¹⁶⁰

Es en vista de estas consideraciones que el recuento hecho en este capítulo comienza en las postrimerías del periodo prehispánico y culmina en las primeras dos décadas del siglo XXI, pues en concordancia con lo aseverado por el historiador Rafael Antonio Ruiz Torres,¹⁶¹ el término “banda” ha sido asociado a diferentes tipos de grupos, y el mismo conjunto musical ha recibido

Giovanny Gonzalo Puchaicela Narváez, *El valor cultural de las bandas de pueblo en Ecuador*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito (Ecuador), 2019.

¹⁵⁸ Véase: Virginia Yep, “Vientos y latidos del pueblo. Estudio acerca de las bandas de músicos del Bajo Piura”, *Contratexto*, núm. 23, 2015, pp. 231 – 239; *Sin banda no hay fiesta. Música del Bajo Piura*, Universidad de Lima, Lima (Perú), 2017; Hubert Ramiro Cárdenas Coavoy, “Vigencia de la “banda típica” de la provincia de Chumbivilcas, departamento de Cuzco, Perú”, *Anthropologica*, año XXXVI, núm. 40, 2018, pp. 11 – 37. Obtenido de: <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.002>

¹⁵⁹ Véase: Alberto Díaz Araya, “Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia*, vol. II, núm. 42, 2009, pp. 371 – 397; Jaime Ramírez Hernández, *La Bandalismo: Transfiguración e hibridación de prácticas tradicionales y modernas de bandas de bronce del Norte Grande en Valparaíso* (Tesis de Maestría en Musicología Latinoamericana), Universidad Alberto Hurtado, Santiago (Chile), 2017; Ximena Valverde Ocáztz, *Música tradicional en el aula: las bandas de bronce de Tarapacá y sus aportaciones a la educación musical escolar. Diseño, implementación y evaluación de una propuesta para trabajar en el aula* (Tesis de Doctorado en Educación), Universitat Autònoma de Barcelona - Facultat de Ciències de l'Educació - Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal, Bellaterra (España), 2018; Jean Franco Daponte Araya, Alberto Díaz Araya y Nicole Cortés Aliaga, “Músicos y fiesta en el Santuario de la Tirana (1901-1950)”, *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía y Teoría Social*, año 25, núm. 13, Universidad del Zulia, Maracaibo (Venezuela), 2020, pp. 100 – 120.

¹⁶⁰ Luis Omar Montoya Arias, *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo... Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990)* (Tesis de Maestría en Historia), Universidad Autónoma de Sinaloa – Facultad de Historia, Culiacán (México), 2010, p. 15.

¹⁶¹ Rafael Antonio Ruiz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920* (Tesis de Maestría en Historia), Universidad Autónoma Metropolitana – Plantel Iztapalapa, Ciudad de México (México), 2002, p. 4.

denominaciones varias según la época y el país. Aunque Ruiz Torres aduce lo anterior pensando en las formaciones musicales creadas y desarrolladas a partir del siglo XIX, es plausible ampliar esta consideración a los ensambles precursores de las bandas de viento, vigentes entre los siglos XVI y XVIII.

Para una comprensión más asequible del tratamiento del tema en ciernes desde la antropología, se han considerado también aquellos trabajos realizados desde otros ámbitos del saber artístico y científico social (historia, ethnohistoria, musicología, etnomusicología).

De las vísperas precortesianas al ocaso de la Nueva España.

Los testimonios más remotos que hagan pensar sobre formaciones conformadas esencialmente por instrumentos de viento y percusión en lo que actualmente es México, proceden de los escritos de los cronistas del siglo XVI y, muy en concreto, sobre uno de los grupos más conocidos y prominentes en los territorios que conocemos bajo el nombre de Mesoamérica: los aztecas, mexicas o *tenochcas*.

En primer lugar, de entre los cronistas cuyas obras han llegado hasta nosotros, los más prominentes eran clérigos, generalmente miembros de órdenes mendicantes; todos ellos vertieron tinta acerca de distintos tópicos, y la música no es la excepción. En estos textos, se advierte del uso principal – aunque no exclusivo – de la música para propósitos rituales, especialmente en atención a las ceremonias que los aztecas llevaban a cabo en reverencia de sus deidades;¹⁶² de entre

¹⁶² Véase: Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, libro I, Porrúa, Colección “Sepan Cuántos...”, 300, Ciudad de México (México), 1985, pp. 33, 39, 42 – 44; Op. cit., libro II, pp. 81, 84, 88 – 90, 99 – 100, 102, 106 – 108, 114 – 120, 127 – 139, 142 – 143, 146 – 149, 153 – 154. Fray Diego Durán, 2006, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*, tomo I, Biblioteca Porrúa de Historia, 36, Ciudad de México (México), 2006, pp. 13, 18, 29, 39 – 40, 44, 53 – 54, 65, 74, 83, 87 – 89, 98 – 99, 101 – 102, 106 – 108, 137 – 138, 252, 283 – 284. Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, parte 1, Real Academia Española, Añejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2014, p. 48. Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, libro II, Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White, Ciudad de México (México), 1870, pp. 80 – 81, 103, 128, 140 – 143, 159, 162.

aquellas ceremonias, las más intensas eran las que involucraban sacrificios humanos, siendo refrenada dicha intensidad con espectáculos lúdicos y chuscos con los que las gentes pudieran sobreponerse a la fuerza dramática de los rituales religiosos más sangrientos.¹⁶³

Además, hay lugares sumamente ilustrativos en los que se refiere en concreto a la instrumentación musical empleada por los *naturales*, la cual constaba fundamentalmente de vientos y percusiones – en las más de las veces en conjunción con la voz humana –, sobre todo en las danzas que tenían lugar en los templos y en los recintos palaciegos. Cabe remarcar que en estos escritos se da cuenta de la existencia de instrumentos musicales tanto de viento (bocinas, cornetas, trompetas, flautas o caracoles) como de percusión (atambor, *teponaztli*, atabal, sonajas o *huehuetl*); sin embargo, sorprende a la vista que no haya mención alguna de la existencia de instrumentos de cuerda entre los aztecas ni entre otros pueblos mesoamericanos.

Lo consignado en tales escritos ha sido complementado con la información recogida de otras fuentes – cerámica, frescos, estelas – que indican no sólo el tipo de instrumentos y su uso, o las funciones religiosas y militares de las agrupaciones musicales entre los aztecas, sino también su presencia y empleo al interior de pueblos más allá de México-Tenochtitlan; por ejemplo, al ensamble azteca de vientos y percusiones los zapotecos adjuntaron el tambor de doble parche y la flauta de carrizo de pico, en tanto que los mayas llamaban *zacantan* y *tunkul* al *huehuetl* y al *teponaztli* aztecas, respectivamente, y agregaron trompetas de caracol, corteza y barro¹⁶⁴.

Además, el empleo ritual de la música con instrumentos de viento y percusión está ilustrado en los frescos o murales de zonas arqueológicas como las de Bonampak y de Teotihuacan. En los frescos de Bonampak, se aprecia una ceremonia con

¹⁶³ Pablo Escalante Gonzalbo, “El México antiguo”, en P. Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, Ciudad de México (México), 2008, p. 105.

¹⁶⁴ Ana Lilia Mendicuti Navarro, *La banda de música de Tlayacapan, Morelos: tradición, resistencia y refuncionalización* (Tesis de Licenciatura en Antropología Social), Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México (México), 1989, p. 31.

danza y música en la que aparecen músicos cortesanos ejecutando trompetas rectas, caparazones de tortuga, sonajas de calabaza y un tambor grande; en el Templo de los Caracoles Emplumados – perteneciente a la segunda zona arqueológica nombrada –, en la representación de una procesión sagrada con sacerdotes jaguar, un séquito de felinos toca trompetas de caracol emplumadas y emboquilladas.¹⁶⁵

Esto confirma que, antes de la llegada de los conquistadores españoles a la tierra firme americana, existieron en el actual territorio mexicano, lo mismo que en Perú – el otro gran reducto de alta cultura de la América precolombina –, verdaderas escuelas de música y danza necesarias para las ceremonias religiosas – como en aras de propósitos castrenses –, que aquella música cultivada en las áreas de influencia azteca e inca había pasado del pentatonismo al diatonismo, y a pesar del impacto dramático de los cambios subsecuentes a la Conquista, de entre los cultivadores de aquellas músicas hubo notables autores que se destacaron en el arte musical introducido por los españoles.¹⁶⁶

Además, estos testimonios también dan cuenta de los nuevos periplos que, en términos generales, fueron marcados por la conquista militar realizada de manera gradual por los españoles en los territorios que conformarían el Virreinato de la

¹⁶⁵ Luis Omar Montoya Arias, Op. cit., 2010, p. 22. En una tesitura no muy lejana, y a propósito de las civilizaciones que se desarrollaron en la zona andina, la antropóloga e historiadora María del Carmen García Escudero señala que, durante el periodo prehispánico, las ceremonias y ritos petitorios estaban muy relacionados con la música y la danza, y la música era uno de los vínculos por medio de los cuales los hombres tenían comunicación con otros planos cósmicos; además, las danzas con las que se procuraba atraer a las potencias o espíritus del aire se hacían acompañar con conchas marinas y cascabeles, emulando los sonidos pluviales (María del Carmen García Escudero, *Cosmovisión inca: nuevos enfoques y viejos problemas* (Tesis de Doctorado en Antropología de Iberoamérica), anexo II, Universidad de Salamanca – Departamento de Sociología y Comunicación, Salamanca (España), 2010, p. 77). Por otra parte, en los vestigios cerámicos de una de estas civilizaciones, la mochica, figuran deidades, hombres y esqueletos humanos tocando instrumentos como flautas de Pan, flautas parecidas a la quena y trompetas; y en las excavaciones de las huacas mochicas han sido desenterrados instrumentos de viento (pitos y trompetas de caña, arcilla, hueso, concha o madera) y de percusión (sonajeros, campanas, tambores, tamborines y antaras) (Eugenio Chang-Rodríguez, *Víctor Raúl Haya de la Torre: Bellas artes, historia e ideología*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima (Perú), 2018, p. 89).

¹⁶⁶ Cfr: Carlos Chávez, *El pensamiento musical*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México (México), 1964, pp. 15, 16.

Nueva España, menester en el que, a la sazón de las circunstancias, se embarcaron de muy distintas maneras diferentes capitanes – siendo el más conocido de todos ellos Hernán Cortés –, no sólo desenvolviéndose por cuenta propia – aunque todos acataban por igual la autoridad de la Corona española –, sino también en enfrentamiento constante unos contra otros.¹⁶⁷

Es así que la conquista y el ulterior dominio español dieron pie a una reconfiguración espacial, social y cultural que, partiendo de la derrota definitiva de la Triple Alianza azteca en 1521, fue comprendiendo en lo que quedó del siglo XVI aquellos pueblos y territorios que jamás estuvieron sometidos a Tenochtitlan – v.g. los totonacas, los tlaxcaltecas, el imperio tarasco o los señoríos otomíes de Metztlán y Tutotepec –, y prolongándose hasta bien entrado el siglo XVIII, al afianzarse el dominio español en la Península de Yucatán y en el conjunto de tierras conocido como Aridoamérica.¹⁶⁸

Reconfiguración que, al cabo de dirimirse las ríspidas pugnas y acomodos que tuvieron lugar entre 1519 y 1560, se caracterizó primeramente hasta mediados del siglo XVII - no sin exención de nuevos conflictos de diversa índole – por un fulgurante despegue territorial – expansión hacia Aridoamérica, llamada también Tierradentro – y económico – sobre todo con la minería y la ganadería – con la concomitante ola fundacional de ciudades; los subsecuentes conflictos bélicos con las tribus seminómadas aridoamericanas; el descenso demográfico de la población indígena del área mesoamericana – a causa de enfermedades como la tifo, el sarampión o la viruela – y el impresionante desarrollo del mestizaje entre españoles e indígenas, la consolidación del poder político de los virreyes y de la audiencia – en detrimento de los caciques y los encomenderos –, o el afianzamiento del poder político, económico y cultural de la Iglesia católica romana

¹⁶⁷ Cfr: José María Muriá, “La conquista de México”, en G. von Wobeser (coordinadora), *Historia de México*, Fondo de Cultura Económica/Academia Mexicana de la Historia, Ciudad de México (México), 2010, pp. 74 – 75.

¹⁶⁸ Cfr: Pablo Escalante Gonzalbo, *Op. cit.*, 2008, p. 109.

– indistinto a la disminución de la influencia del clero regular a favor del clero secular.¹⁶⁹

A todos estos desarrollos que tuvieron lugar en los ámbitos político, económico y cultural durante el lapso en turno, fueron concomitantes los desarrollos concernientes a la música, y tuvo continuidad durante el periodo virreinal – vía las resignificaciones – el empleo de instrumentos de viento y percusión, los cuales fueron empleados en dos ámbitos en los que se avista el precedente de las bandas de viento en México: el religioso y el militar.

A la conquista militar le sucedió la conquista espiritual, y por medio del sistemático proceso de evangelización, los hombres de clerecía venidos desde las Españas afirmaron contundentemente con esta segunda conquista a la primera, la castrense, pues aquellos frailes misioneros no sólo se presentaron como paladines de la defensa indiana al entrar en conflicto con otros españoles – como los encomenderos –, sino también se empeñaron en garantizar su propia posición en el recién inaugurado orden virreinal.¹⁷⁰

En el marco delineado por ésta última conquista, los frailes evangelizadores se preocuparon por presentar sin ambigüedades la enseñanza dogmática católica romana en sus prédicas a los indios, sorteando las dificultades de exponer conceptos nunca antes existentes en las lenguas habladas por éstos últimos, conminando a los misioneros a estudiar minuciosamente dichas lenguas y así acometer sus labores evangelizadoras de manera más resolutiva.¹⁷¹

Esto conllevó a una declinación cultural de las deidades paganas en favor de la Santísima Trinidad,¹⁷² declinación aparejada a un cambio en las maneras de aprehender o representar el mundo, siendo quizá la valoración de lo sobrenatural como la realidad postrera, primordial e indiscutible de todas las cosas el punto de

¹⁶⁹ Cfr: Bernardo García Martínez, “La época colonial hasta 1760”, en P. Escalante Gonzalbo et al., Op. cit., 2008, pp. 116, 135, 140 – 145.

¹⁷⁰ Cfr: José María Muriá, Op. cit., 2010, pp. 83 – 84, 93.

¹⁷¹ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México (México), 1986, pp. 101 – 102.

¹⁷² Cfr: *Ibidem*, pp. 103 – 104.

convergencia más fuerte entre las cosmovisiones politeístas mesoamericanas y la cosmovisión católica romana de las Españas.¹⁷³

Por un lado, tal declinación fue óbice para una resignificación de la función ritual de la música, como también para la reconfiguración del instrumental compuesto por vientos y percusiones, al que se incorporaron, luego de la llegada de los españoles, instrumentos teclados y de cuerdas, lo cual tiene que ver indudablemente con los cambios aparejados a los menesteres evangelizadores.

Por otro, esta declinación responde a la reproducción de los esquemas litúrgicos musicales de las catedrales españolas – como las de Ciudad Rodrigo, Oviedo, Calahorra, Coria, Plasencia y Salamanca –, cuyo mayor esplendor tuvo lugar entre los siglos XVI y XVII; cada catedral tenía a su servicio un número variable de cantores y un mínimo de cuatro voces (tiple, contralto, tenor y bajo), y reforzados en ocasiones especiales con intérpretes tanto vocales – capitulares y mozos de coro – como instrumentales – organistas y ministriles a cargo de cornetas, chirimías, cornamusas, flautas, pífanos, sacabuches, bajones y vihuelas de arco –, siendo más renumerados los ejecutantes titulares que los auxiliares.¹⁷⁴

Entonces, la reproducción de tales esquemas marcó la pauta a seguir en más de una catedral e iglesia en las principales ciudades de los territorios españoles de ultramar durante todo el periodo virreinal (siglos XVI – XIX), siendo emulados entonces la organización interna, como el repertorio y la instrumentación requeridos para la música litúrgica¹⁷⁵; para la plena consecución de tales menesteres, fue decisiva la influencia del clero católico romano venido de España.

¹⁷³ Cfr: Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI – XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México (México), 1993, p. 186.

¹⁷⁴ Cfr: Francisco Rodilla León, “El género motetístico a principios del siglo XVII en España: una propuesta de interpretación”, en P. Díaz Cayeros (editor), *2 Coloquio Muscat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI - XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Guadalajara, Guadalajara (México), 2007, pp. 143 – 149.

¹⁷⁵ Cfr: Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, p. 34. Véase también: Ángel Ermilo Gutiérrez Romero, “La capilla de música de la catedral de Mérida: sus componentes, función y evolución”, *Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones*

En este tenor, fray Bernardino de Sahagún comenta acerca de la formación integral dada a los educandos provenientes de la nobleza indiana en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, formación en la cual la música tenía una posición de primer orden:

“En cuanto a lo primero tenemos por experiencia que son hábiles para aprenderlos y usarlos, según los españoles los saben y los usan, [...] también los oficios de [...] músicos de canto llano y de canto de órgano, (de) tañer flautas, chirimías, sacabuches, trompetas, órgano; [...] todo esto tenemos por experiencia que tienen habilidad para ello y lo aprenden y lo saben, y lo enseñan, y no hay arte ninguna que no tengan habilidad para aprenderla y usarla”.¹⁷⁶

Afianzándose la evangelización y el establecimiento del clero católico romano – tanto regular como secular –, se inició la enseñanza de la música – como está descrita líneas arriba por Sahagún – y la fabricación de instrumentos tanto de viento – cornetas, chirimías, flautas – como de cuerda – bajones, vihuelas de arco –, siendo los indígenas tanto los educandos como los fabricantes.¹⁷⁷ Uno de los primeros ejemplos de estos esfuerzos y menesteres lo representa el caso de fray Pedro de Gante, quien en 1524 fundó en Texcoco una escuela musical para

Regionales, vol. 34, núm. 2, Mérida (México), 2012, pp. 77 – 100; Sergio Navarrete Pellicer, “De la capilla de coro renacentista a la capilla de viento en el contexto de parroquias y doctrinas de Oaxaca entre los siglos XVI y XIX”, *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Memoria del V Foro Internacional de Música Tradicional*, núm. 90, Ciudad de México (México), 2010, pp. 138 – 139, 140 – 143; Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, El Colegio de Michoacán/El Colegio de Jalisco, Zamora (México), 2000, pp. 15 – 28; Alfred E. Lemmon y Fernando Horcasitas, “Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia: un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala colonial”, *Revista Musical Chilena*, vol. XXXIV, núm. 152, Santiago (Chile), 1980, pp. 37 – 79; Robert Stevenson, “La música en la catedral de Caracas hasta 1836”, *Revista Musical Chilena*, vol. XXXIII, núm. 145, Santiago (Chile), 1979, pp. 48 – 114; María Gembero-Ustároz, “Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena”, *Resonancias*, vol. 20, núm. 39, 2016, pp. 13 – 41.

¹⁷⁶ Fray Bernardino de Sahagún, Op. cit., libro X, 1985, p. 578.

¹⁷⁷ Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, p. 33.

aleccionar a los *naturales* como copistas, cantores y compositores de obras polifónicas sacras, como en la manufactura y ejecución de instrumentos.¹⁷⁸

Subsecuente también a los menesteres evangelizadores fue la difusión del canto gregoriano y de la polifonía a lo largo y ancho del territorio novohispano, los cuales se amalgamaron con las expresiones musicales hasta entonces retenidas por los *naturales*, dando origen a toda clase de músicas que se han agrupado en tres géneros capitales: sagrada propiamente dicha, profana y pagana.¹⁷⁹

Para 1547, la catedral de la Ciudad de México admitió en su servicio a músicos laicos aptos en distintos instrumentos – incluidos los de viento – para conformar su orquesta, la cual era requerida para los oficios litúrgicos; entre los instrumentos de viento más prominentes durante el periodo virreinal destacan la chirimía y el sacabuche, la trompeta y el clarín – empleados también y con más asiduidad en asuntos castrenses –, el oboe y el fagot – a partir del siglo XVIII.¹⁸⁰

Pero no sólo de la capital mexicana nos han llegado testimonios de esta índole, también se cuentan aquellos procedentes de otras partes del país.

En lo concerniente al actual estado de Michoacán, el etnohistoriador Álvaro Ochoa Serrano¹⁸¹ da cuenta, en un lapso comprendido entre los siglos XVI y XVIII, del instrumental empleado – órgano, chirimías, flautas, orlos, vihuelas – en las capillas de música de las iglesias de poblados pertenecientes a la provincia agustina de San Nicolás de Tolentino – v.g., Tiripetío, Tacámbaro, San Juan Parangaricutiro o Zirosto.

Además, consigna también el reclutamiento y adiestramiento de los coristas que cantaban en los oficios litúrgicos de algunas de las iglesias antes citadas, la manufactura de instrumentos musicales en poblados como Pátzcuaro o Paracho, y los ensambles de atabaleros y trompeteros que amenizaban danzas como la de

¹⁷⁸ Eugenio Chang-Rodríguez, Op. cit., 2018, p. 90.

¹⁷⁹ Cfr: Carlos Chávez, Op. cit., 1964, p. 15.

¹⁸⁰ Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, p. 33.

¹⁸¹ Cfr: Álvaro Ochoa Serrano, Op. cit., 2000, pp. 15, 17 – 18, 19, 20, 21, 22, 25.

“moros y cristianos”, las visitas de obispos o de padres provinciales, o las festividades religiosas de la Meseta Purépecha.

Para el caso de la antigua Antequera, el antropólogo y etnohistoriador Sergio Navarrete Pellicer¹⁸² refiere que, entre 1642 y 1725, la capilla musical de la catedral de Oaxaca estaba conformada de entre 6 y 10 cantores – capellanes los más de los muchos –, amén de algunos ministriles a cargo de bajón, corneta y órgano que apoyaban al coro. A cargo de esta dotación estaba a cargo la interpretación de canciones y villancicos que, en un primer momento, muestran la transición del lenguaje renacentista al barroco, de la que fueron partícipes compositores como el portugués Gaspar Fernández (cuyo *Cancionero* se encuentra en el acervo musical de la catedral en ciernes).

Durante el periodo virreinal, nutridos conjuntos de ministriles – tanto indígenas como españoles – precedían con su música el paso de los pendones, y acompañaban los recibimientos de los virreyes y las celebraciones a propósito de las victorias bélicas de España, de las muertes de los reyes o de las canonizaciones, contribuyendo con su imponente presencia a dichas ocasiones votivas.¹⁸³

En el lapso en turno, estas agrupaciones musicales compuestas principalmente por instrumentos de viento también intervinieron en ocasiones profanas, tales como espectáculos castrenses, escenificaciones teatrales, carnavales, mojjangas, corridas de toros o funciones de circo, lo que da constancia de la paulatina y consistente adhesión de dichas agrupaciones a diversos aspectos de la vida sociocultural, de la confirmación de su predominio como música dominante con la que acabaron fusionándose las músicas indígenas.¹⁸⁴

Al cabo de su llegada, los españoles trajeron consigo instrumentos musicales tanto para uso castrense – la trompeta, el clarín, el pífano, el tambor, el atabal y la caja – como para su esparcimiento – el arpa, la vihuela y el rabel; la incorporación

¹⁸² Sergio Navarrete Pellicer, Op. cit., 2010, p. 138.

¹⁸³ Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, p. 32.

¹⁸⁴ José Antonio Ochoa Cabrera, Op. cit., 1993, p. 151.

de estos instrumentos al estricto sistema castrense respondió, en última instancia, a la necesidad de levantar el ánimo y la moral de los soldados durante las batallas, como también para generar un estruendo tal que amedrentase a las huestes enemigas.¹⁸⁵

Esto se hizo notar desde que principió la Conquista propiamente dicha, pues los españoles hacían sonar durante el fragor de los combates las trompetas, los pífanos y los tambores, y ponían cascabeles a los caballos, como parte de demostraciones militares que ponderaban frenar en seco a los ejércitos enemigos; al interior de las huestes de Pánfilo de Narváez o de Hernán Cortés, destacaron soldados-músicos como Benito de Vejer – ejecutante de pífano – o “Canillas” – ejecutante de atambor.¹⁸⁶

Ya desde el siglo XVI, los ejércitos virreinales empezaron a perfeccionar su código de señales, basado en diferentes golpes de tambor y toques de trompeta; entre esta centuria y el siglo XVIII, y a la sazón de los desarrollos de los estilos musicales del Renacimiento al Clasicismo, como también del paulatino crecimiento de los ejércitos y al perfeccionamiento de las tácticas militares.¹⁸⁷

Este proceso fue también cónsono a la apremiante necesidad de defender eficazmente los dominios españoles de ultramar en América y, en el transcurso del siglo XVII, se formaron cuerpos milicianos, cuya obligación recaía en los encomenderos, las fuerzas de presidio en los puertos, los comerciantes y los gremios – éstos dos últimos principalmente en las ciudades de mayor tamaño; algunos de estos cuerpos tuvieron un carácter meramente simbólico, pero otros sí estaban mejor disciplinados y su acción fue más efectiva, siendo estos cuerpos

¹⁸⁵ Cfr: Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, pp. 30, 32; Rafael Antonio Ruiz Torres, Op. cit., 2002, pp. 74 – 77.

¹⁸⁶ Rafael Antonio Ruiz Torres, Op. cit., 2002, pp. 75, 79; “Las bandas militares de música en México y su historia”, en B.G. Flores Mercado, *Bandas de viento en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (México), 2015, pp. 22 – 23.

¹⁸⁷ Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, p. 30.

milicianos los garantes de una relativa paz – no exenta de aspavientos – hasta principios del siglo XIX.¹⁸⁸

En el caso de las fuerzas de presidio, además de sus integrantes estrictamente militares – v.g., alférez, sargento, abanderado o arcabuceros – y del capellán, contaban entre sus filas a dos ejecutantes de tambor y a uno de pífano, quienes también podían asumir la posición de abanderado; a los ejecutantes de tambor y de pífano se les sumaban cuatro ministriles a cargo de chirimías, quienes eran contratados para ocasiones solemnes, para acompañar el Santísimo Sacramento, y de combatir en caso de ataque enemigo (aunque no tenían la obligación de ser centinelas).¹⁸⁹

A partir del filo del siglo XVII, el devenir de la Nueva España se caracterizó por una afirmación y desarrollo culturales de elementos que bien podrían denominarse “novohispanos” – conjuntándose en distintos grados influencias indígenas, españolas, asiáticas y africanas –, tanto en las bellas artes como en la indumentaria, la gastronomía o el mobiliario; a lo anterior coadyuvaron también afirmaciones de índole religiosa – auge devocional, principalmente de diversas advocaciones marianas – y económica – consolidación de un mercado libre de trabajo y la subsecuente proliferación de las haciendas.¹⁹⁰

Principiando el siglo XVIII, era muy evidente la decadencia del poderío imperial español, tanto militar y naval – aparejada de modo contrastante con el ascenso contundente de potencias enemigas como Inglaterra, Francia o las Provincias Unidas –, como político – la guerra sucesoria que culminó en el ascenso de los Borbones al trono de las Españas y la consiguiente afinidad dinástica con Francia –, al tiempo que, en la Nueva España, se reforzaba una configuración espacial centralista del virreinato mismo en la que influyeron factores ambientales,

¹⁸⁸ Cfr: Rafael Antonio Ruiz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México...*, 2002, pp. 79 – 81; “Las bandas militares de música en México...”, 2015, p. 23.

¹⁸⁹ Cfr: Rafael Antonio Ruiz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México...*, 2002, pp. 80 – 81.

¹⁹⁰ Cfr: Bernardo García Martínez, *Op. cit.*, 2008, pp. 168, 170 – 172.

demográficos y especialmente económicos que propiciaron una bonanza fundada en el comercio y en la producción agrícola y minera.¹⁹¹

Es justamente en esta centuria en el que es menester resaltar la influencia de la música turca otomana en las bandas europeas y, en concreto, la música interpretada por las bandas de jenízaros, la élite militar de la Sublime Puerta; instrumentos utilizados por estas bandas, como el oboe, los platillos, los timbales, el triángulo o el tambor de bajo, se incorporaron a la instrumentación de las bandas de viento militares de Europa, y algunas de las cuales incluso contaron con músicos turcos entre sus filas, como las de Polonia, Rusia y Prusia en la segunda mitad del siglo XVIII.¹⁹²

De acuerdo con Gabriel Pareyón,¹⁹³ para el siglo en turno la banda de música de los Dragones de la Reina de la Nueva España se dividía en dos secciones: la primera, de tambores redoblantes y cornetas – llamada también “banda de guerra” y encargada de la prevalencia de una secuencia rítmica para facilitar los pasos marciales –, y la segunda, con flautines, clarinetes, cornos, cornetas, clarines, oficleides y trombones – denominada también “banda de música”, y que empalmaba sobre ritmos marciales canciones patrióticas de origen hispano.

Esta división – expresada también bajo los términos “músicos reglamentarios” y “banda de armonía” –, para la segunda mitad del siglo XVIII y desde ahí en adelante se replicó en otras agrupaciones de formato similar adscritas a cuerpos castrenses en la Ciudad de México y en otras partes del virreinato – como las constituidas en las ciudades de Toluca, Oaxaca y Veracruz –, las cuales usaban la dotación musical de la así llamada *Harmoniemusik* – consistente en oboes, clarinetes, fagots, trompas, platillos, pandero, sistro y tambores –, procedente de las bandas militares prusianas – vía los regimientos españoles, saboyanos y

¹⁹¹ Cfr: Ibídem, pp. 178 – 180, 189.

¹⁹² Cfr: Luis Omar Montoya Arias, Op. cit., 2011, p. 134.

¹⁹³ Gabriel Pareyón, Op. cit., tomo I, 2006, p. 108.

flamencos llegados a la Nueva España – y que mostraba una fuerte influencia turca otomana.¹⁹⁴

Para mediados del siglo XVIII, y mientras se tornaba más que inexorable la decadencia del Imperio español, no sólo se hacían notar en la Nueva España rasgos tanto de integración como de exclusión en los terrenos económico y social, se perfilaba también un ideario identitario que, al incumbir en principio sólo a la reducida élite intelectual criolla, tuvo un alcance nuclear, pero éste se expresaría con mayor fuerza – propulsada por las motivaciones que apelaban a la conciencia y al sentir de los sectores populares – en los primeros años de la siguiente centuria, en el transcurso de las guerras de Independencia.¹⁹⁵

Entre 1760 y 1808, acaeció con gran fuerza en las posesiones españolas en América, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, la aplicación de las así llamadas “reformas borbónicas” – aunque éstas iniciaron en los albores del siglo XVIII y se habían aplicado hasta entonces con tibieza –, con las que se propuso lograr el desarrollo de los intereses materiales y el aumento de la riqueza de la Corona mediante cambios importantes en materia fiscal – transferencia del cobro de impuestos de manos de particulares a las de los funcionarios del rey; ordenanza de intendentes –, militar – fortalecimiento del sistema defensivo – y comercial – consolidación de los vales reales; aumento del dinamismo mercantil –, amén del fomento a diversas actividades productivas, de las ciencias y de las artes.¹⁹⁶

En lo concerniente de estas reformas a los asuntos castrenses, tuvo lugar en la Nueva España la instauración de un ejército profesional – compuesta por regimientos regulares enviados de España y por milicias integradas en el propio territorio novohispano –, siendo el principal motivo la amenaza a las posesiones

¹⁹⁴ Cfr: Rafael Antonio Ruiz Torres, Op. cit., 2002, pp. 97 – 100.

¹⁹⁵ Cfr: Bernardo García Martínez, Op. cit., 2008, pp. 189 – 195.

¹⁹⁶ Cfr: Luis Jáuregui, “Las reformas borbónicas”, en P. Escalante Gonzalbo et al., Op. cit., 2008, pp. 199, 200 – 201, 218 – 226, 235 – 241.

ultramarinas españolas por parte de Inglaterra, enemiga de los Borbones en el transcurso de la Guerra de los Siete Años.¹⁹⁷

En 1762, los ingleses consiguieron la captura de La Habana y Manila, lo que conminó a la Corona española a apresurarse en el reforzamiento de los principales puertos virreinales hispanoamericanos – Veracruz, Acapulco, El Callao, Cartagena de Indias – y en la creación de un ejército capaz de contener a los ingleses si éstos lograran desembarcar.¹⁹⁸

Pese a estas medidas de protección, lo que sí fue entre los novohispanos un motivo de agreste descontento e incluso de ulteriores enfrentamientos fue justamente el ejército formado a la sazón de las circunstancias de la conflagración en ciernes, pues tanto su introducción como la del sistema de intendencias fueron vistos como severos peligros para la autonomía de los cabildos y de las corporaciones, y que, a final de cuentas, redujeron al virreinato a una colonia en el más estricto sentido del término.¹⁹⁹

Con todo, la aplicación de las reformas dio pie a que, en la Nueva España, se contara con los siguientes tipos de ejército: el regular, el miliciano provincial, las milicias urbanas, las milicias marinas, y las que resguardaban la frontera norte del virreinato; estos ejércitos estaban compuestos por varios cuerpos rigurosamente acotados – regimientos, batallones, escuadrones, compañías – según el modo de combate – a pie o a caballo – y el tipo de armamento – granada, fusil –, lo que llevaba a desplazarse durante los combates según diversos tipos de formaciones – v.g., formación en línea, formación en columna, o formación en cuadro o en rectángulo.²⁰⁰

Lo anterior requería de un preciso cumplimiento de las órdenes durante las batallas – sobre todo cuando se combatía en formación cerrada –, de modo que

¹⁹⁷ Rafael Antonio Ruiz Torres; “Las bandas militares de música en México...”, 2015, p. 24.

¹⁹⁸ Rafael Antonio Ruiz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México...*, 2002, p. 84.

¹⁹⁹ Cfr: *Ibidem*, pp. 84 – 85.

²⁰⁰ Cfr: *Ibidem*, pp. 86 – 87.

estas órdenes eran enviadas por medio de correos a los comandantes que atravesaban a caballo el campo de batalla y, a su vez, los comandantes daban las órdenes a sus unidades por medio de tambores y, a principios del siglo XIX, de trompetas; este procedimiento ordinal era todo un ritual, pues el código de señales por medio de toques marcaba momentos nodales tanto al interior como al exterior del cuartel.²⁰¹

Este procedimiento estaba sancionado legalmente por ordenanzas como las emitidas en 1762 y en 1768, en las que se especifican el número de elementos de cada formación castrense y las maneras de realizar una marcha y de saludar a los superiores, así como la plantilla instrumental para cada formación y los toques de infantería y caballería; entre los instrumentos empleados por los cuerpos castrenses figuran tanto de viento – pífano, trompeta, oboe, clarinete – como de percusión – tambor, timbales.²⁰²

Sea como fuere, es menester remarcar que, a grandes rasgos, durante el periodo virreinal novohispano los espacios eclesiásticos fueron los espacios de creación e interpretación musicales por antonomasia, exclusividad que también es aplicable a las demás bellas artes en el transcurso del lapso en ciernes; esta situación empezó a cambiar desde las postrimerías del siglo XVIII, cuando inició el desarrollo de formas musicales que estaban destinadas, no a los oficios litúrgicos en las iglesias y catedrales, sino al esparcimiento público en espacios distintos a los religiosos.²⁰³

Pese a los visos alentadores de las reformas borbónicas, los procesos de cambio sociocultural no necesariamente los tradujeron en un entusiasmo general, pues incluso más que los fulgurantes desarrollos materiales logrados con la aplicación de dichas reformas y que realmente muy pocos se beneficiaron de aquellos logros,

²⁰¹ Cfr: Rafael Antonio Ruiz Torres, “Las bandas militares de música en México...”, 2015, p. 24.

²⁰² Cfr: Rafael Antonio Ruiz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México...*, 2002, pp. 88, 89, 90.

²⁰³ Alejandro Mercado Villalobos, “La música como patrimonio cultural. Los antecedentes del festejo colectivo guanajuatense”, en A. Mercado Villalobos (coordinador), *La cultura del patrimonio*, Universidad de Guanajuato (Campus León)/Universidad de Guanajuato, Morelia (México), 2015, p. 53.

la implicación más crucial fue la modificación en la forma de pensar de los novohispanos, a propósito del arribo del ideario iluminista – sobre todo a raíz de la Revolución Francesa – y su ulterior influencia, principalmente entre los criollos. Esta implicación se entiende por la continua confrontación entre los asuntos de la Corona y las necesidades interiores de la Nueva España, confrontación que se hizo más pronunciada a finales del siglo XVIII, deviniendo en una clara diferenciación y en un acerbo recelo entre criollos y peninsulares, así como en el aumento de la inconformidad en otros sectores de la sociedad novohispana.²⁰⁴

En las vísperas del comienzo de las guerras de independencia, había prominentes bandas militares que se habían conformado a lo largo y ancho del territorio novohispano, las cuales generalmente eran correspondientes, como se indicó líneas arriba, a cuerpos castrenses (regimientos, batallones).²⁰⁵

Principiando el siglo XIX, las coyunturas propicias para el estallido de la guerra de independencia fueron la invasión de España por las tropas de Napoleón Bonaparte – amén de la temporal deposición de los Borbones del trono español – y la revolución liberal que siguió al término de la invasión, acontecimientos que encendieron los ánimos en tierras novohispanas, los suficientes para que, al cabo de conspiraciones y de varias tentativas fallidas de insurrección, a partir de 1810 se desarrollara la lucha armada en pro de la emancipación, a cargo de figuras como Miguel Hidalgo y Costilla, Ignacio Allende, Juan Aldama, José María Morelos y Pavón, Nicolás Bravo o Vicente Guerrero, y culminando con la clamorosa – aunque no del todo optimista – victoria trigarante en 1821.²⁰⁶

A la par del surgimiento del movimiento insurgente, aparecieron en la Nueva España las primeras bandas militares con repertorio local, pero hubo que esperar hasta la consumación de la independencia de México y el ulterior establecimiento del Primer Imperio Mexicano en 1821, durante el reinado de Agustín de Iturbide, para la imposición de las primeras formalidades en relación a las bandas militares,

²⁰⁴ Cfr: Luis Jáuregui, Op. cit., 2008, pp. 241 – 243

²⁰⁵ Gabriel Pareyón, Op. cit., tomo I, 2006, p. 108.

²⁰⁶ Cfr: Josefina Zoraida Vázquez, “De la independencia a la consolidación republicana”, en P. Escalante Gonzalbo et al., Op. cit., 2008, pp. 249, 253 – 258, 261 – 262, 264.

así como a la emisión de decretos a fin de que las formaciones musicales en ciernes tuvieran un repertorio adecuado.²⁰⁷

De la consumación de la Independencia hasta las postrimerías revolucionarias.

Al igual que los otros virreinos hispanoamericanos trocados en estados nacionales separados de España, al cabo de las guerras de independencia México nació como un país débil, endeudado, con una economía y sociedad en crisis, y que comenzó a ser visto como un apetitoso blanco por parte de los poderes comerciales metropolitanos; es también aquí donde comienzan a delinarse dos proyectos de nación, el liberal y el conservador, que en el transcurso de los siguientes cuatro decenios del siglo XIX lucharían por imponerse.²⁰⁸

Luego de la caída del efímero y magro Primer Imperio Mexicano en 1822, se implantó en 1824 un sistema republicano que tuvo, hasta mediados del siglo XIX, oscilaciones tensas entre el federalismo liberal y el centralismo conservador, coadyuvadas por los constantes levantamientos militares que trastornaron la vida política del país, ensalzando y deponiendo continuamente presidentes lo mismo que abrogando constituciones. Procesos que contaron además con el concurso de otros factores, como el acentuado estancamiento económico, el desorden y la inseguridad viales a causa de los distintos levantamientos, la pauperización de la gran mayoría de la población, la merma territorial del país por mor del expansionismo estadounidense o la consolidación de la secularización de la sociedad mexicana.²⁰⁹

En el lapso comprendido entre 1855 y 1870, la balanza finalmente se inclinó a favor de los liberales, quienes acabaron prevaleciendo sobre sus rivales conservadores en la guerra de Reforma – pese a la división entre “moderados” y

²⁰⁷ Gabriel Pareyón, Op. cit., tomo I, 2006, p. 108.

²⁰⁸ Josefina Zoraida Vázquez, Op. cit., 2008, p. 246.

²⁰⁹ Cfr: Ibídem, pp. 264 – 265, 269 – 270, 276, 278, 285 – 291, 294 – 295, 297 – 298, 324 – 325, 329.

“puros” al interior de las propias filas liberales –, frenaron en seco tanto los afanes de Napoleón III de levantar un imperio francés en América – aunque a costa de favorecer los intereses e intromisiones de Estados Unidos en los asuntos mexicanos – como la existencia – por demás, breve – del Segundo Imperio Mexicano, y lograron restaurar el orden republicano en 1867, pero su triunfo distó de haber resuelto tanto la escasez de recursos como las añejas confrontaciones entre las regiones y el centro, y las cada vez más agrestes divisiones entre los liberales fueron alicientes para nuevos levantamientos – sobre todo contra Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada –, al término de los cuales Porfirio Díaz venció a los partidarios de S. Lerdo de Tejada y de José María Iglesias en 1876.²¹⁰

Justamente en la centuria en la que México emergió como un estado nacional con régimen republicano, surgen como tal las agrupaciones musicales que, en el sentido moderno, hoy en día conocemos como bandas de viento.

Entretanto, y a la sazón de los vaivenes que atravesó México en sus primeras décadas como estado nacional, el arte musical se desligó en gran medida de los entornos eclesiásticos, y comenzó un proceso de reconfiguración en las maneras de esparcimiento público con el concurso de formaciones musicales novedosas para la época, como la así llamada *orquesta típica* o la banda de viento, las cuales incorporaron instrumentos musicales que estaban en boga en Europa Occidental, así como formas musicales distintas a las de la música litúrgica, y que, desde un principio, estuvieron destinadas a un espacio muy específico que pronto se hizo presente en muchas de las más importantes ciudades del país: el teatro.²¹¹

En el ya antes descrito orden de cosas en los comienzos de México como estado nacional, no es sino hasta el inicio de la primera presidencia de Anastasio Bustamante en 1830, cuando se establece la primera Banda de Música del Estado Mayor, la cual se convirtió en el prototipo para las formaciones musicales de su tipo hasta el Porfiriato. Gobiernos posteriores al de Bustamante y anteriores al de Porfirio Díaz, como los de Antonio López de Santa Anna, Ignacio Comonfort,

²¹⁰ Cfr: *Ibidem*, pp. 298, 300 – 304, 308 – 309, 311 – 314, 318 – 322.

²¹¹ Alejandro Mercado Villalobos, *Op. cit.*, 2015, pp. 53 – 54.

Miguel Miramón, Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada, auspiciaron la formación de bandas en otras partes de México, lo que devino en un proceso de expansión y modernización de las bandas de música.²¹²

Es precisamente en el lapso de conflictiva alternancia entre gobiernos liberales y conservadores – predominando más los primeros que los segundos – en el que se afianzaron dos formas de festejo colectivo entre los mexicanos: la religiosa y la cívica; la primera conservó su vigencia, si bien se redefinió espacialmente debido a las restricciones legales de la Reforma juarista, en tanto que la segunda – por medio de la conmemoración de fechas como la del inicio de la guerra de Independencia en 1810 o la batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla – no se afirmó definitivamente sino hasta en el transcurso del largo gobierno de Porfirio Díaz, a caballo entre los siglos XIX y XX.²¹³

Estas redefiniciones de los festejos colectivos, las cuales ya se perfilaban previamente a la caída de Santa Anna, respondieron a las tentativas de consecución de un proyecto nacional que, ya en manos de los regímenes liberales y muy especialmente el de Benito Juárez, contemplaba la instauración de un Estado soberano y garante del pleno respeto de los “derechos fundamentales” del ciudadano (libertad e igualdad), y en el que la educación era un elemento clave para transmitir la cosmovisión y los dogmas iluministas y positivistas al ciudadano y aleccionarlo, en aras del desarrollo de una conciencia individualista, y de los subsecuentes aportes personales al progreso económico, científico y cultural del país.²¹⁴

Es así que, a pesar de los ásperos vaivenes políticos y económicos que atravesó México a inicios de la segunda mitad del siglo XIX, los abanderados de la reforma liberal como Melchor Ocampo o el mismo Juárez no escatimaron esfuerzos para hacer realidad aquella transformación a gran escala que hiciese del país un estado

²¹² Gabriel Pareyón, Op. cit., tomo I, 2006, p. 108.

²¹³ Alejandro Mercado Villalobos, “La música como patrimonio cultural..”, 2015, p. 56.

²¹⁴ Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas”, *El Artista*, núm. 15, Universidad de Guanajuato, Guanajuato (México), 2018, s/p, párr. 6.

nacional plenamente moderno, transformación a la que coadyuvaría también la así llamada “educación integral”, encaminada a desarrollar ampliamente las capacidades individuales, y que permeó los planes de estudio de gran parte de las escuelas laicas – tanto las impulsadas directamente por el Estado como algunas sujetas a particulares; en estos planes de estudio, las bellas artes y, por ende, la música, fueron materias curriculares necesarias, y se abrieron espacios para el estudio del solfeo, de la ejecución de diversos instrumentos musicales (incluidos los de viento o aliento) y de la composición musical²¹⁵, lo que conllevó la formación de instrumentistas y compositores, así como la creación de orquestas sinfónicas y bandas de viento.²¹⁶

Sea como fuere, en aquella época la Iglesia católica romana vio mermada en México su preeminencia política y económica, pero no por entero su preeminencia cultural, resistiendo más a las secuelas de la libertad de cultos que a la desamortización de sus bienes por parte de los gobiernos liberales.

Por otra parte, hacia mediados de la centuria en turno, fue más álgido y fulgurante el ascenso del teatro, concomitante al auge abrumador de la ópera italiana; este fenómeno acaeció no sólo a nivel nacional, sino también a nivel continental, pues en las principales ciudades hispanoamericanas fueron construidos teatros de ópera, recintos que albergaron las giras de compañías operísticas extranjeras – principalmente italianas –, cuyas presentaciones eran todo un éxito dondequiera que se presentaban.²¹⁷

En este mismo lapso empezaron a estar en boga, tanto en México como en el resto de Hispanoamérica, dos géneros musicales en los que se fueron encauzando los primeros signos de nacionalismo musical, y que mostraron la influencia mutua entre lo académico y lo popular: la llamada “música de salón”, la cual comprende formas a pequeña escala (valeses, marchas, gavotas o mazurcas), y cuyo principal exponente en Occidente fue el compositor polaco Frédéric Chopin; y las “fantasías brillantes” para piano, basadas en temas extraídos del repertorio

²¹⁵ *Ibíd.*, s/p, párr. 7 – 8.

²¹⁶ *Ibíd.*, s/p, párr. 27.

²¹⁷ Carlos Chávez, *Op. cit.*, 1964, p. 16.

operístico o de la música folclórica, y cuyos principales representantes occidentales fueron el húngaro Franz Liszt y el estadounidense Louis Moreau-Gottschalk.²¹⁸

En esa misma época, los instrumentos de viento o aliento habían alcanzado un nivel de perfeccionamiento que hizo asequible para las bandas la interpretación de música sinfónica, oberturas y arias de ópera, valeses, polkas y números de zarzuelas, siendo un aliciente poderoso para ello la influencia del teatro, extensible en términos generales a la música popular; aquí es donde comenzó a afianzarse el predominio de los instrumentos de viento-metal, en detrimento de los de viento-madera, conllevando no sólo al aumento de su producción en serie y a que los precios de dichos instrumentos disminuyeran, sino también al incremento del número de ejecutantes en las bandas.²¹⁹

Estos instrumentos con boquilla circular pasaron a ser el pábulo de una instrumentación que reemplazó a la *Harmoniemusik* – basada fundamentalmente en instrumentos de viento-madera –, siendo los promotores de dichos cambios a nivel internacional el francés Adolphe Sax, fabricante de instrumentos musicales, inventor del saxofón y de los saxhorns, e innovador en el mejoramiento de las digitaciones de los instrumentos de viento-metal; el alemán Wilhelm Wieprecht, supervisor musical del ejército prusiano y divulgador de la tuba; y el bohemio Andreas Leonhardt, supervisor musical del ejército austríaco, director de bandas militares y destacado compositor de piezas castrenses.²²⁰

Generalmente, los instrumentos musicales en ciernes eran de factura industrial e importados de Europa occidental, ya que por entonces no había en México una industria para esa clase de instrumentos; entretanto, establecimientos especializados en música, como las casas *Schoenian*, *Nagel* o *Wagner & Levien*, estaban a cargo de comerciantes franceses y alemanes radicados en México,

²¹⁸ Cfr: *Ibíd.*, pp. 16 – 17.

²¹⁹ Rafael Antonio Ruiz Torres, *Op. cit.*, 2002, p. 144. Véase también: Alejandro Mercado Villalobos, “La trompeta: su uso histórico en las bandas de música de viento mexicanas decimononas”, *El Artista*, núm. 16, Universidad de Guanajuato, Guanajuato (México), 2019, s/p.

²²⁰ Cfr: *Ibíd.*, pp. 39, 40 – 41, 44 – 45, 50 – 51, 69, 183, 187.

establecimientos cuyo mayor esplendor tuvo lugar en el periodo porfiriano, esplendor que perduró hasta la aparición del fonógrafo a inicios del siglo XX.²²¹

Es menester notar aquí una interesante transición tecnológica en relación con la música, pues antes de la industrialización y de su ulterior impacto en términos generales, los instrumentos de aliento que integraban la banda (chirimías, trompetas naturales, bajones, sacabuches, cornetas de madera y serpentones) eran de manufactura artesanal, instrumentos que desaparecieron y cedieron el paso a los instrumentos musicales fabricados en serie (trompeta, cornetín, bugle, trompa, clarinete), los cuales incorporaban las innovaciones de los pistones y del sistema de llaves, amén de la invención de nuevos instrumentos (saxofón, tuba, helicón) que se integraron de inmediato a la plantilla instrumental de las bandas de viento.²²²

Así mismo, cabe recalcar que, en el transcurso de la primera mitad del séptimo decenio de la centuria en ciernes, tras el establecimiento del Segundo Imperio Mexicano y con Maximiliano de Habsburgo a la cabeza, se afirmó un repertorio fundamentalmente académico, y se configuró una plantilla instrumental que, a la postre, se volvería canónica para las bandas de música militares: la nueva familia de saxofones, más flautas traversas y flautín, trompas y trompetas con pistones, clarinetes en Si bemol y Mi bemol, saxhorns, trombones, tubas, bombo y platillos, y el ensamble separado de cornetas y cajas redoblantes.²²³

Precisamente desde este decenio, acaeció una interesante hibridación entre géneros, formas y estilos musicales de diversa índole y procedencia, principalmente la habida entre los sonos tradicionales mexicanos y los toques militares de raigambre francesa y alemana.

Esto se atribuye al hecho de que algunos batallones del ejército francés se acuartelaron en diversas partes de México, pero en algunas de ellas, como los

²²¹ Cfr: *Ibidem*, pp. 183, 264 – 267.

²²² Cfr: Felipe de Jesús Flores Dorantes y Rafael Antonio Ruiz Torres, “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca”, en B.G. Flores Mercado, *Op. cit.*, 2015, pp. 183 – 184.

²²³ Gabriel Pareyón, *Op. cit.*, tomo I, 2006, p. 108.

actuales estados de Puebla y Oaxaca, su preeminencia fue mayor, al grado de que los soldados franceses se infiltraron simbólicamente en los imaginarios folclóricos locales y regionales para ser escarnecidos en danzas como las de carácter carnavalesco, e incorporándose también su música, la cual no tuvo la suerte ominosa de sus iniciales portadores.²²⁴

Tal hibridación fue el pábulo más poderoso para que, principalmente en los entornos rurales – incluidos aquellos próximos a los núcleos urbanos –, resurgieran las bandas civiles, al contrario que sus similares urbanas, las cuales se fueron a pique ante el firme predominio de las bandas militares; estas bandas civiles cobraron fuerza principiando los primeros años del siglo XX – con inclusión de aquellos años en los que acaeció la Revolución Mexicana – y tuvieron mayor arraigo entre varios de los diferentes grupos indígenas del país, como entre los nahuas de Morelos, los mixes y mixtecos de Oaxaca o los purépechas de Michoacán.²²⁵

A partir de 1867, al cabo del triunfo de Benito Juárez y su clamoroso retorno al poder, las bandas de música adquirieron una importancia mayor que en el pasado inmediato, ganaron en proyección y calidad, y allanaron para el Porfiriato la consolidación de la tradición musical de banda castrense iniciada durante el gobierno de Anastasio Bustamante.

Siguiendo el ejemplo de las bandas militares francesas y alemanas, se procuró dotar a cada batallón de una banda de música; las bandas militares fueron conformadas por músicos nacionales que eran seleccionados de entre los instrumentistas que había a lo largo y ancho del país, y eran reclutados para ocupar sus respectivas plazas al interior de estas agrupaciones que, a largo plazo, demostraron una elevada calidad musical.²²⁶

En ese mismo tenor, entre los años 1868 y 1879 tanto las bandas militares como las civiles se vieron favorecidas por el apoyo gubernamental, pues se dispuso una

²²⁴ Cfr: Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, p. 36.

²²⁵ Cfr: *Ibidem*, pp. 36 – 37.

²²⁶ Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, p. 36.

parte – aunque mínima – del presupuesto nacional para el sostén de las bandas ya existentes, la creación de nuevas agrupaciones en las escuelas públicas, centros paramilitares, hospicios y cárceles, y la dotación de dinero e instrumentos musicales a los municipios para el mantenimiento y la difusión de las bandas entre las gentes menos favorecidas económicamente, las cuales cobraron mayor importancia en las festividades rurales, y gran parte de su repertorio se adaptó a las necesidades de los barrios y las rancherías.²²⁷

La formación de las bandas militares hizo desaparecer en los entornos urbanos a las bandas civiles, tal como ocurrió en la Ciudad de México, al ser asignada cada banda de música a cada uno de los cuarteles capitalinos, más o menos correspondientes a las actuales alcaldías – otrora delegaciones – de la capital del país²²⁸, siendo un fenómeno que se replicó en otras ciudades mexicanas, como Guadalajara y Guanajuato.²²⁹

Es más que seguro que tuvo que ver la firme estandarización de estas agrupaciones entre los gobiernos de Juárez y Díaz, no sólo en la plena adhesión de éstas al ejército, sino también en la demarcación del repertorio a interpretar, de indudable corte académico, trátase de composiciones originales o de arreglos de sones tradicionales, y convirtiendo a las bandas militares en puentes entre las tradiciones musicales escritas y las no escritas, proceso al que se sumaron también las bandas civiles rurales, pese a las ásperas condiciones socioculturales en las que éstas últimas se desarrollaron a partir de las postrimerías del siglo XIX.

Entre 1877 y 1911 se considera el lapso histórico mejor conocido como el Porfiriato, lapso durante el cual Porfirio Díaz fungió como presidente de México en varios periodos consecutivos – salvo el de 1880 – 1884, a cargo de Manuel González –, y si en un primer momento Díaz se preocupó por el fortalecimiento de la economía y de las instituciones políticas, la obtención del reconocimiento internacional para el país, y la conciliación o la negociación con los diversos grupos políticos a fin de unificarlos, estos logros generalmente iban acompañados

²²⁷ José Antonio Ochoa Cabrera, *Op. cit.*, 1993, p. 154.

²²⁸ Cfr: Ana Lilia Mendicuti Navarro, *Op. cit.*, 1989, p. 36.

²²⁹ José Antonio Ochoa Cabrera, *Op. cit.*, 1993, p. 112.

de abruptas inconsistencias que delinearon el proceder dictatorial de Díaz: la fragmentación de las propiedades corporativas a favor de los grandes latifundistas, el estricto control del aparato electoral en aras de asegurar la permanencia de Díaz y de sus validos estatales y regionales en el poder, o el severo apaciguamiento de toda rebelión o tentativa de oposición al gobierno.²³⁰

Posteriormente, desde 1888 hasta 1909, se fortalecieron el centralismo, personalismo y autoritarismo del régimen de Díaz, características que se replicaron en los gobernadores de los estados, pero también comenzaron a avistarse las pugnas y fisuras al interior de la élite porfiriana debido al choque de intereses entre las poderosas e influyentes facciones que la conformaban, los “científicos” y los militares – representados respectivamente por José Yves Limantour y Bernardo Reyes –, mediando entre ambas facciones un endeble equilibrio que, poco a poco, fue menguando al régimen hasta el final.²³¹

Amén de un desigual desarrollo económico – especialmente en los ámbitos del comercio, la industria, las comunicaciones y los servicios públicos – y cultural – fomentado a través de la literatura, la arquitectura y la pintura, con una fuerte influencia francesa y con incipientes visos nacionalistas –, permeado por el ideario positivista que enaltecía como valores primordiales la prosperidad y el progreso, y que benefició sólo a ciertos sectores, grupos y regiones del país; desarrollo correspondiente a una enfática estratificación social manifiesta tanto en los entornos urbanos como en los rurales, estratificación en la que criterios clasistas y étnicos escindían al empresario y al hacendado del obrero y del peón.²³²

Al parejo del crecimiento de la economía nacional, del auge de las vías de comunicación férreas y de la consolidación del centralismo político, hay un aspecto más que caracterizó ideológica e institucionalmente al régimen porfiriano: la profesionalización y modernización del ejército, el cual dejó de ser un cuerpo de miembros intuitivos, desordenados, mal vestidos y mal armados, para convertirse

²³⁰ Cfr: Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato”, en P. Escalante Gonzalbo et al., Op. cit., 2008, pp. 337 – 338, 340, 342 – 343, 346 – 351, 364 – 365.

²³¹ Cfr: Ibídem, pp 351 – 355.

²³² Cfr: Ibídem, pp. 365 – 367, 370 – 372, 377 – 381, 384 – 387, 390 – 391.

en un cuerpo rigurosamente disciplinado y provisto de formidables instalaciones. En el ejército se cifraba la estabilidad del orden constitucional, orden que era ritualmente sancionado a través de los desfiles votivos patrios – como los del 16 de septiembre o del 5 de mayo –, inspirando orgullo, satisfacción, confianza y lealtad a las instituciones.²³³

En el marco trazado por la reorganización de los cuerpos castrenses, y de acuerdo con los reglamentos que para tal propósito entraron en vigor, acaeció la creación de escuelas de bandas militares, y algunas de estas bandas, como la Banda del Estado Mayor o la de Artillería, dieron cuenta no sólo de un alto nivel interpretativo en las giras internacionales – como las realizadas en Estados Unidos, España, Francia o Cuba –, sino también mostrar a México como un país moderno que, dejando atrás los lapsos de anarquía política, se encaminaba hacia el progreso.²³⁴

Durante las tres últimas décadas del siglo XIX, el repertorio más interpretado por las bandas mexicanas – principalmente las bandas militares – consistía fundamentalmente en obras de compositores académicos europeos como Luigi Arditti, Camille Saint-Saëns y Émile Waldteufel, así como en obras de compositores del país y en arreglos de aires tradicionales; este repertorio se mantuvo relativamente inamovible en el transcurso de la primera mitad del siglo XX.²³⁵

Este repertorio era singularmente cónsono con el furor efervescente por lo francés entre las pudientes élites dominantes durante el gobierno de Porfirio Díaz, concediéndose entonces una relevancia mayúscula a las orquestas sinfónicas traídas del extranjero, a la ópera y las operetas, a los bailes de salón y a las bandas militares simpatizantes del régimen en turno.²³⁶

Esto se entiende porque esta tendencia esnobista de las élites, reafirmada con creces en el transcurso del Porfiriato, había comenzado ya desde el inicio de la así llamada “República restaurada” en 1867 con la plena aplicación del modelo

²³³ Cfr: Rafael Antonio Ruiz Torres, *Op. cit.*, 2002, pp. 225 – 226.

²³⁴ Cfr: *Ibidem*, pp. 230 – 231, 253 – 256.

²³⁵ Gabriel Pareyón, *Op. cit.*, tomo I, 2006, p. 108.

²³⁶ José Antonio Ochoa Cabrera, *Op. cit.*, 1993, p. 154.

educativo integral preconizado por los liberales, modelo en el que se cifraba, incluso más que la formación de los presuntos ciudadanos, un afán decidido de imitar la cultura occidental, pues ante la mirada de las élites dominantes y de su ejército de intelectuales, ésta era mejor y había que alcanzar el mismo grado de civilización que alcanzaron las más prominentes naciones occidentales.²³⁷

Por tanto, no es de extrañar que, en aquella época, tuviera lugar en los medios de comunicación tanto capitalinos como de provincia – periódicos, revistas – una profusa difusión de los valores occidentales mediante la “música de concierto”, con los que se pretendía hacer de México un estado nacional moderno; en ese tenor, para mostrar al público lector mexicano las virtudes de una sociedad moderna y altamente desarrollada, en las páginas de la prensa de la época hay constantes alusiones a la vida cotidiana de las más importantes ciudades de Francia, Reino Unido, Suiza, España y Estados Unidos, reseñándose de aquellos lares costumbres culinarias, indumentarias y, por supuesto, musicales, trayéndose constantemente a colación la vida y obra de compositores como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Franz Liszt o Giuseppe Verdi.²³⁸

Pero esto no sólo estribó en asuntos de moda, también mostró la agudización de una abismal escisión entre clases sociales, un pronunciado racismo y las ríspidas condiciones de explotación y marginación que marcaron férreamente a campesinos e indígenas; en tal tesitura, las bandas civiles que se formaron al interior de las localidades campesinas e indígenas se movían en un ambiente sociocultural demasiado estrecho, hallando cabida únicamente dentro de sus mismas localidades, no sólo en el marco delineado por los rituales religiosos y cívicos, sino también en algunos casos en lugares como pulquerías, cantinas y prostíbulos,²³⁹ impeliendo a las pudientes élites a asociar la música de estas

²³⁷ Cfr: Alejandro Mercado Villalobos, Op. cit., 2018, s/p. párr. 9 – 12.

²³⁸ Cfr: Alejandro Mercado Villalobos, “La educación musical en México...”, 2018, s/p, párr. 13 – 15; “Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de *Euterpe*, revista de música, literatura y variedades, 1892-1894, *TRANS Revista Transcultural de Música*, núm. 19, Barcelona (España), 2015, pp. 1 – 16.

²³⁹ Cfr: José Antonio Ochoa Cabrera, Op. cit., 1993, pp. 154, 155.

bandas con un comportamiento social de mala reputación, atraso rural y vulgaridad.²⁴⁰

Por otra parte, es en la época porfiriana en cuyo transcurso se consolidó un tipo de actuación que fue muy recurrente y popular en momentos previos del siglo XIX: la serenata. Ésta se corresponde a un concreto concepto del espacio urbano público que, con antecedentes que se remontan a las reformas aplicadas en las últimas décadas del siglo XVIII, incidió a lo largo de la centuria en turno.²⁴¹

La serenata tenía lugar en la plaza principal, el paseo, el jardín o frente al cuartel militar, a cargo de una banda que se colocaba en semicírculo. Para una mejor visión de los espectadores, al cabo de la intervención francesa y durante el Segundo Imperio Mexicano, fueron erigidos templetos pequeños; luego de la restauración de la república, hacia 1870 se inició la construcción de kioscos, la cual se prolongó a lo largo del territorio nacional ya en el Porfiriato propiamente dicho.²⁴²

La construcción de los kioscos cuyas funciones eran netamente musicales comenzó en la capital mexicana, y desde penúltimo decenio decimonónico hasta los primeros años del siglo XX, se difundió febrilmente su construcción en otras ciudades del país, como Oaxaca, Colima, Querétaro, Tehuantepec, Toluca, Jalapa, Matamoros, Chihuahua, Ciudad Camargo, Batopilas, Tampico o Guadalajara.²⁴³

Aparejado a la construcción de kioscos se dio el fenómeno de la conformación de bandas de viento, las cuales imbuyeron de vigor la vida musical de la Ciudad de México y de las ciudades de provincia – capitales o no –, tales como Piedras Negras,²⁴⁴ Toluca,²⁴⁵ Ciudad Juárez,²⁴⁶ Morelia²⁴⁷ o Guanajuato;²⁴⁸ estas

²⁴⁰ Helena Simonett, “Al compás de la banda. La *tecnobanda* y el pasito duranguense”, en B.G. Flores Mercado, Op. cit., 2015, p. 334.

²⁴¹ Cfr: Rafael Antonio Ruiz Torres, Op. cit., 2002, pp. 188 – 189.

²⁴² *Ibíd*em, pp. 189, 198, 259.

²⁴³ Cfr: *Ibíd*em, pp. 260 – 263.

²⁴⁴ José Vasconcelos, *Ulises criollo. La vida del autor escrita por él mismo*, Ediciones Botas, Ciudad de México (México), 1935, pp. 24 – 25, 42 – 43.

²⁴⁵ *Ibíd*em, p. 85.

formaciones eran de diversa calidad y magnitud, desde las prestigiosas bandas militares de las grandes ciudades, pasando por sus similares de guarniciones parcialmente céntricas, hasta ensambles pequeños en lugares alejados.²⁴⁹

Considerando que, durante el siglo XIX – tanto antes del Porfiriato como durante este mismo periodo –, las salas de concierto estaban vedadas a la gran mayoría de la población, es menester resaltar que la serenata fungió como un difusor clave de la música académica o de concierto a nivel masivo, pues las bandas – de viento a grandes rasgos, y militares en especial – dieron a conocer a un amplio público obras de compositores tanto europeos occidentales – Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi, Johann Strauss II, Jacques Offenbach, Gaetano Donizetti, Friedrich von Flotow, Franz von Suppé, Andreas Leonhardt, Richard Wagner, Vincenzo Bellini, Carl Faust, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Ruggiero Leoncavallo – como mexicanos – los hermanos José María y Luis Pérez de León, Julio Vargas, Clemente Aguirre, Felipe Villanueva, Ernesto Elorduy, Aniceto Ortega. Gracias a los nuevos instrumentos de viento con boquilla circular, las bandas lograron emular las sonoridades de las orquestas sinfónicas, haciendo que fuera asequible para las bandas el arreglo de casi cualquier obra.²⁵⁰

Un fenómeno no menos trascendente, con datación de los primeros años del siglo XX, fue la formalización de los concursos de bandas, en los cuales el objetivo de la confrontación de dos o más agrupaciones musicales eran la superación y estimulación con premios a los ejecutantes; de estas contiendas musicales en las

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 180.

²⁴⁷ Véase: Alejandro Mercado Villalobos, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911*, Gobierno del Estado de Michoacán – Secretaría de Cultura/H. Ayuntamiento de Santa Ana Maya/Universidad Nacional Autónoma de México, Campus Morelia – Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, Morelia (México), 2009; “Las bandas de música en Morelia, un acercamiento a la música de las mayorías, 1882-1911”, en B.G. Flores Mercado (coordinadora), *Op. cit.*, 2015, pp. 71 - 108

²⁴⁸ Véase: Alejandro Mercado Villalobos, “Las bandas de música de viento en el Bajío porfiriano”, En prensa, s/p.

²⁴⁹ Rafael Antonio Ruiz Torres, *Op. cit.*, 2002, p. 276.

²⁵⁰ Cfr: *Ibidem*, pp. 197, 198, 218 – 219, 270 – 272.

que participaron las bandas militares, la más famosa fue el Concurso Nacional de Bandas.²⁵¹

Entonces, las bandas de viento – sobre todo las militares – se convirtieron durante la época porfiriana en auténticas instituciones culturales, condición con parangón en sus similares europeas y americanas, ya que, en materia musical, gracias a su dominio de los repertorios internacional y nacional se convirtieron en “aleccionadoras del pueblo”, respondiendo exitosamente sus labores a la idea del esparcimiento en actividades que fuesen “espiritualmente provechosas”.²⁵²

En definitiva, en el lapso comprendido entre 1830 y 1910, sobresalieron a nivel nacional agrupaciones como la *Banda de Música del Estado Mayor*, la *Banda de Zapadores*, la *Banda del Batallón del Distrito Federal*, la *Banda de la Gendarmería Montada* y la *Banda de los Tres Poderes*; de entre los directores – algunos de ellos también compositores y arreglistas –, destacaron los hermanos Pérez de León, los hermanos Bernabé y Bernardino Alcalá, Clemente Aguirre, Luis Ignacio de la Parra, Miguel Ríos Toledano, Eduardo Gavira, Agustín Cázares, Velino M. Preza, Augusto Azzali, Fernando Villalpando, Candelario Rivas, Abundio Martínez, Miguel Vasallo e Isaac Calderón.²⁵³

Principiando el siglo XX, la emergencia de movimientos políticos de oposición – desde católicos distributistas, pasando por los émulos del liberalismo “puro” decimonónico, hasta anarquistas –, el recrudecimiento de la censura a la prensa contraria a Díaz, la feroz sofocación de huelgas obreras y de sublevaciones campesinas e indígenas, y el envejecimiento de los detentadores del poder en todos sus niveles, desembocaron en una inminente crisis política y social que fue

²⁵¹ Cfr: *Ibidem*, pp. 274 – 275.

²⁵² Cfr: *Ibidem*, pp. 226 – 227, 268 – 270.

²⁵³ Cfr: Gabriel Pareyón, *Op. cit.*, tomo I, 2006, p. 108; Rafael Antonio Ruiz Torres, *Op. cit.*, 2002, pp. 241 – 243.

óbice para el estallido de la Revolución Mexicana en 1910 y, por ende, para el fin del Porfiriato.²⁵⁴

Las circunstancias previamente mencionadas fueron los alicientes para el movimiento anti-reeleccionista encabezado por Francisco I. Madero que pronto viró de querrela electoral a conflicto armado, recibiendo pronta acogida en las zonas rurales – donde descollaron por su liderazgo figuras como Pascual Orozco, Francisco Villa o Emiliano Zapata –, pero aunque se logró la victoria sobre Díaz en 1911, ésta fue insuficiente para limar las crecientes discrepancias y el ulterior antagonismo entre Madero – ya en el poder – y las otras facciones revolucionarias beligerantes, amén de los sectores contrarios a la revolución.²⁵⁵

Después de la caída y muerte de Madero en 1913 y el mordaz paréntesis dictatorial de Victoriano Huerta entre 1913 y 1914, a partir del último año nombrado la lucha armada tomó un nuevo derrotero que estuvo marcado por las divergencias entre los bandos constitucionalista – encabezado por Venustiano Carranza – y convencionalista – cuyo liderazgo estaba detentado por caudillos como Villa y Zapata –, prevaleciendo contundentemente los constitucionalistas al frente del gobierno nacional en 1915; entre ese año y 1920, se encargaron de rehabilitar y fortalecer el orden institucional – incluida la promulgación de una nueva constitución en 1917 –, y aunque se logró desmedular la oposición armada de villistas, zapatistas y de facciones contrarrevolucionarias, eran ya inevitables las fisuras entre las propias filas constitucionalistas que condujeron, en última instancia, al abrupto desenlace de la presidencia de Carranza.²⁵⁶

Al cabo del inicio de esta conflagración, la música popular estuvo firmemente presente y, durante la misma, en la mayoría de las ciudades y municipios del país las bandas se vieron conminadas a acuartelarse e intervenir en el fragor de las batallas libradas, acompañando a los batallones; a este respecto, se tienen

²⁵⁴ Cfr: Elisa Speckman Guerra, Op. cit., 2008, pp. 357 – 359, 362, 364; Javier Garciadiego, “La Revolución”, en P. Escalante Gonzalbo et al., Op. cit., 2008, pp. 394, 397 – 401.

²⁵⁵ Cfr: Javier Garciadiego, Op. cit., 2008, pp. 401 – 403, 406 – 408, 416 – 417, 420 – 422.

²⁵⁶ Cfr: *Ibidem*, pp. 422 – 424, 426 – 427, 430, 433, 436 – 439, 442 – 443, 446 – 453, 456.

noticias de las bandas de viento que acompañaron a las huestes de la División del Norte – liderada por Villa – y al Ejército Libertador del Sur – con Zapata a la cabeza –, figurando la *Banda del Hospicio de Guadalupe* (Zacatecas) entre los villistas, y la *Banda de Tlayacapan* entre los zapatistas.²⁵⁷

Por otra parte, algunos de los más importantes músicos - ya sea compositores, directores o inspectores de música – que estuvieron relacionados con las bandas de viento – militares o no – en el transcurso de la lucha revolucionaria fueron Federico Rolón Vargas, Genaro Núñez, Cristino Santamaría, Velino M. Preza, Margarito Damián Vargas, Belisario de Jesús García, Estanislao García Espinoza, Candelario Huízar, Roberto Campodónico, Severiano Moreno Medina, Genaro Vázquez, Melquíades Campos y Miguel Lerdo de Tejada.²⁵⁸

Especialmente durante el periodo en el que se afirmó el predominio constitucionalista en la lucha revolucionaria, el repertorio de las bandas comenzó a mostrar la influencia de las orquestas teatrales y de baile, con antecedentes desde el interinato de Francisco León de la Barra en 1911, y cónsona a la pauta marcada por las modas musicales internacionales que se correspondían a géneros como el *foxtrot* y el *two step* estadounidenses, el tango argentino, el danzón cubano o la canción española; es aquí donde comienza a marcarse la distancia entre las bandas de viento – con un bagaje musical más moderno – y los conjuntos de sones mestizos de cuerda – v.g., grupos jarochos, tríos huastecos o conjuntos de arpa grande – que han mantenido desde entonces repertorios más tradicionales.²⁵⁹

Es también durante este periodo cuando proliferaron las composiciones que exaltaban a los caudillos y héroes revolucionarios, sobre todo marchas, valeses y canciones que integraban el repertorio de las bandas de viento adscritas a las facciones en pugna, y a donde quiera que se movilizaban las tropas de una u otra facción – especialmente las de Francisco Villa y de Álvaro Obregón –, las bandas

²⁵⁷ Cfr: José Antonio Ochoa Cabrera, Op. cit., 1993, p. 155; Rafael Antonio Ruiz Torres, Op. cit., 2002, p. 297.

²⁵⁸ Cfr: Rafael Antonio Ruiz Torres, Op. cit., 2002, pp. 292, 296, 297, 313 – 319.

²⁵⁹ Cfr: *Ibidem*, pp. 287 – 290.

llevaban consigo sus piezas, ganando éstas en celebridad; algunas de las piezas que, desde entonces, han gozado de gran popularidad, son las marchas *Mariel y Zacatecas*, el vals *Alejandra*, y las canciones *La Adelita*, *La pajarera*, *La cucaracha*, *El quelite*, *El sauce y la palma*, *Las tres pelonas* y *El niño perdido*.²⁶⁰

El mejor periodo artístico para las bandas militares mexicanas tuvo lugar entre 1917 y 1920, ya en las postrimerías del conflicto armado en turno, lapso en el que sobresalieron directores como Arturo Rocha, Melquíades Campos y Manuel Rosas, quienes estuvieron al frente de las más importantes bandas sinfónicas gubernamentales: el primero, de la *Banda de Policía de la Ciudad de México*; el segundo, de la *Banda del Estado Mayor de la Secretaría de Guerra*; y el último nombrado, de la *Banda de Artillería*.²⁶¹

Las bandas antes citadas son el precedente para actuales agrupaciones musicales dependientes del gobierno mexicano que gozan de importancia y prestigio, como la *Banda Sinfónica de la Ciudad de México*, o las bandas sinfónicas de las secretarías de Marina y de la Defensa Nacional.²⁶²

Desde el nacimiento del estado post-revolucionario al crepúsculo del “Milagro Mexicano”.

Como quedó señalado anteriormente, las fisuras entre las filas constitucionalistas eran ya inexorables, las cuales se hicieron evidentes hacia 1920 a propósito de las elecciones presidenciales y virando hacia un distanciamiento entre Carranza y el ejército, lo que conminó a los generales Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles a iniciar la rebelión de Agua Prieta, la cual supuso no sólo el derrocamiento de Carranza, sino también el nacimiento del Estado post-revolución, con un claro perfil nacionalista, encabezado por unas clases medias que reemplazaron a los oligarcas porfirianos, y se buscó mediante una actitud

²⁶⁰ Cfr: *Ibidem*, pp. 291 – 292.

²⁶¹ Cfr: Gabriel Pareyón, *Op. cit.*, tomo I, 2006, p. 109.

²⁶² Cfr: *Ibidem*, p. 109.

conciliatoria y unificadora la adhesión de las facciones tanto revolucionarias como contrarrevolucionarias al nuevo Estado.²⁶³

Coincidiendo con el cese del régimen carrancista en 1920 y con los primeros gobiernos pos-revolucionarios en los que el grupo Sonora detentó la voz cantante durante la tercera década de la centuria pasada, tuvo lugar el fin del predominio de las bandas militares.

Para 1920, fue creada la Inspección de Músicos Militares por Plutarco Elías Calles, quien fungía como secretario de Guerra y Marina durante la presidencia interina de Adolfo de la Huerta; empero, esta instancia desapareció poco tiempo después por la falta de solvencia económica, de modo que los integrantes de las bandas que estaban adscritas a dicha instancia abandonaron sus iniciales agrupaciones y engrosaron vigorosamente las filas de las bandas civiles. Esto último fue óbice para que, de ahí en adelante, se consolidaran las bandas civiles que se formaron décadas atrás al interior de grupos étnicos como los citados anteriormente; a la sazón de estas circunstancias, las bandas de viento se convirtieron en factores de esparcimiento, convivencia, y de cohesión social y religiosa.²⁶⁴

En más de uno de tales grupos, la banda de viento adquirió una extraordinaria relevancia, pues ya desde estos tiempos en adelante, han existido localidades donde miembros específicos de las mismas aprenden primero a leer música antes que palabras, la cual ha estado a cargo de maestros o directores que, en términos generales, dominan todos los instrumentos propios de una banda de viento, y dirigiendo algunos con la mano y tocando la trompeta con la otra; no todos los miembros de las bandas conocen la notación musical, ni todas las bandas poseen el mismo número de integrantes, habiendo agrupaciones cuyas filas cuentan desde niños hasta gente de la tercera edad, e incluso bandas de viento conformadas por mujeres.²⁶⁵

²⁶³ Cfr: Javier Garciadiego, Op. cit., 2008, pp. 453, 456 – 458.

²⁶⁴ Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, p. 37.

²⁶⁵ *Ibíd*em, pp. 44 – 45.

De modo que, a grandes rasgos, la banda de viento se volvió el conjunto musical más difundido en las localidades rurales – indígenas y mestizas – de México, pues más de un poblado formó su propia banda para participar en las festividades religiosas y civiles al interior de la localidad, acompañar las peregrinaciones y amenizar las fiestas familiares; algunos poblados se especializaron en el quehacer musical, y sus conjuntos brindaron – y continúan brindando – sus servicios a nivel regional.²⁶⁶

En tal sentido, han alcanzado desde entonces una prestigiosa reputación las bandas de viento de regiones específicas del país, como las del Istmo de Tehuantepec, del Valle de Oaxaca, de los estados de Morelos, Puebla, Tlaxcala y México, de la región del Bajío, de la zona tarasca de Michoacán, de los Altos de Jalisco y de la costa de Sinaloa.²⁶⁷

Es también este lapso en el que se definen, con claridad, el repertorio y, en un grado más variable, la instrumentación de las bandas civiles rurales.

Como resultado de la hibridación de géneros y estilos musicales que tuvo lugar desde la segunda mitad del siglo XIX, el repertorio exhibido por estas bandas es verdaderamente prolijo, estando presentes en dicho repertorio expresiones musicales de fuerte raigambre indígena, folclórica y popular, así como obras procedentes de la música académica occidental, de manera que las agrupaciones musicales en turno lo mismo ejecutaban – y todavía ejecutan – sones, jarabes, chilenas, jaranas o pirekuas, que valeses, polkas, mazurkas, pasodobles, marchas militares, oberturas operísticas, movimientos de sinfonía y popurrís con temas de ópera y zarzuela.²⁶⁸

La plantilla instrumental de las bandas de viento ha ido aumentando o disminuyendo según necesidades técnicas – instrumentación acorde al repertorio a interpretar – o de organización interna – escasez o exceso de integrantes –, pero los instrumentos musicales más utilizados son los siguientes: trombón, flauta,

²⁶⁶ Cfr: Arturo Warman, *La Banda de Tlayacapan, Morelos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (México), 2002 [1970]), pp. 9 – 10.

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 11.

²⁶⁸ Ana Lilia Mendicuti Navarro, *Op. cit.*, 1989, p. 38.

tuba, clarinete, trompeta, bugle barítono, saxhorn, corneta, saxofón, bombo, caja redoblante, timbales, platillos y triángulo.²⁶⁹

A partir de las presidencias post-revolucionarias de 1920 a 1929, comenzó la pacificación del país – interrumpida incidentalmente por coyunturas como las sublevaciones preelectorales presidenciales o la rebelión cristera – y la reconstrucción de la economía nacional – aprovechamiento reglamentado de las divisas petroleras; creación de comisiones bancarias en apoyo a los campesinos; impulso a las grandes confederaciones obreras –, se afianzó la institucionalización del nuevo Estado – merma, despolitización y reordenamiento del ejército; surgimiento de un régimen de partido político único –, y de un discurso nacionalista que fue eminentemente cultural, el cual se expresó en las bellas artes a través de pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros, de escritores como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán o José Vasconcelos, y de compositores como Carlos Chávez, Blas Galindo o José Pablo Moncayo.²⁷⁰

En lo que respecta al arte musical mexicano, los primeros años posteriores al término de la Revolución Mexicana se cuentan entre sus momentos más esplendorosos – al igual que ocurrió con otras expresiones artísticas –, inaugurándose lo que ha dado en llamarse “nacionalismo musical indigenista”,²⁷¹ cuyos portavoces verán con desdén a los compositores de la época porfiriana, tildándolos de europeizantes.²⁷²

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 38.

²⁷⁰ Cfr: Enrique Krauze (productor general), *Música clásica. Nacionalismo y modernidad. 1900-1960*, Editorial Clío, Ciudad de México (México), 2009.

²⁷¹ Cfr: *Ibidem*.

²⁷² Rafael Antonio Ruiz Torres, *Op. cit.*, 2002, p. 277. En una tesitura parecida, el compositor francés Erik Satie deploró las obras musicales apoyadas, no en experiencias directas, sino en conocimientos aproximados y en el préstamo de modas y estilos – deviniendo éstos ulteriormente en clichés – que le son ajenos, lo que le conminó a aducir a finales de la segunda década del siglo XX: “¿Es inteligencia describir visiones latinas con medios eslavos? ¿Confundir el cielo de Italia con el cielo de Rusia? ¿Vestir a los romanos de cosacos? Sin embargo, es lo que hace nuestro querido [Alfredo] Casella” (Erik Satie, *Cuadernos de un mamífero*, El Acantilado, Barcelona (España), 1999, p. 134).

Pero dentro de la nueva estética musical nacionalista - la cual mantuvo vigencia hasta el sexto decenio del siglo XX – no sólo cuajó la vertiente indigenista abocada tanto en reconstruir el legado sonoro de los “indios muertos” como retomar los repertorios de los “indios vivos”, vertiente abanderada por Carlos Chávez; también cobró vigor otra vertiente, representada principalmente por Silvestre Revueltas, quien daba primacía a las expresiones de la música popular mestiza – desde los bailes rancheros y sus “toscos” acentos hasta los “sonsonetes” de las bandas de viento pueblerinas – y, a semejanza de compositores como Béla Bartók, Revueltas asimiló en sus composiciones las expresiones musicales folclóricas como pábulos de un lenguaje musical complejo y abstracto.²⁷³

Además, hubo compositores que escribieron obras en ambas vertientes, como es el caso de Candelario Huízar, quien hallaba inspiración para sus obras lo mismo en la música ritual de los coras que en el repertorio de las bandas de viento de la ruralía zacatecana.²⁷⁴ Y cabe remarcar que, antes de iniciar su carrera como compositor académico, en sus mocedades el propio Huízar fue músico de banda de viento – tanto rural como militar –, lo mismo que integrante de un cuarteto de cuerdas, familiarizándose por igual con el saxhorn, el bombardón y el corno francés – su instrumento de cabecera –, que con la viola y el violín.²⁷⁵

Fueron especialmente las bandas de viento rurales de las que empieza a tenerse constancia – aunque de manera tangencial – en los escritos antropológicos que, realizados por investigadores tanto nacionales como extranjeros, se caracterizaron por ser amplios estudios integrales – rebasando en las más de las ocasiones los límites disciplinares de la antropología –, y fueron las primeras tentativas serias

²⁷³ Cfr: Enrique Krauze (productor general), Op. cit., 2009; Leticia Rivermar Pérez, “En el marasmo de una rebelión cataclísmica (1911 – 1920)”, en C. García Mora (coordinador), *La antropología en México. Panorama histórico. Volumen 2. Los dichos y los hechos (1880 – 1986)*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (México), 1987, p. 93; Luis Ignacio Helguera Lizalde, Op. cit., 2015, p. 102.

²⁷⁴ Cfr: Luis Sandi, Op. cit., 1969, p. 34.

²⁷⁵ Luis Ignacio Helguera Lizalde, Op. cit., 2015, p. 106.

por dilucidar el significado de las sociedades mexicanas presentes y pasadas, contando estas indagaciones con un fuerte respaldo académico e institucional.²⁷⁶

En esta tesitura, una de las primeras referencias al respecto aparece en los escritos de uno de los artífices de la institucionalización de la antropología en México: el antropólogo y arqueólogo Manuel Gamio.

En el segundo tomo de su obra *La población del Valle de Teotihuacán*, uno de los tópicos que aborda Gamio es el folklore de la región en ciernes, mediante la descripción minuciosa de estratos culturales – cuentos, leyendas, danzas, cantos, creencias y prácticas relacionadas con los plantas, los animales, las enfermedades o los astros, etc. –, cuya persistencia en aquella época atribuyó Gamio al legado tradicional de creencias y tradiciones – transmitidas oralmente las más de las veces –, al analfabetismo y al relativo aislamiento de las gentes que fue óbice no sólo para escasas relaciones sociales, sino también para el rezago de una cultura otrora brillante en tiempos precortesianos.²⁷⁷

En el apartado referente a la literatura popular de carácter religioso, Gamio incluye el calendario de las fiestas patronales celebradas por los habitantes de los poblados del valle; se hace notar, por otra parte, que cuando una fiesta cae en un día laborable, ésta es diferida o recorrida para el domingo próximo.²⁷⁸

Dejando de lado las fechas correspondientes a estas fiestas, es menester resaltar que uno de los elementos principales del ceremonial patronal de los poblados de la región en ciernes es la música ejecutada a cargo de instrumentos de viento y percusión, y que dentro de ésta se distinguen dos formas: la “música de viento” – o sea, las bandas de viento – y la “música de chirimía” – una supervivencia del periodo virreinal.

²⁷⁶ Jaime Noyola Rocha, “La visión integral de la sociedad nacional (1920 – 1934)”, en C. García Mora (coordinador), Op. cit., 1987, pp. 159 – 160.

²⁷⁷ Cfr: Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, Tomo II, Volumen II, Secretaría de Educación Pública/Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (México), 2017 [1922], pp. 375 [287] – 377 [289].

²⁷⁸ *Ibídem*, p. 441 [326].

Con base en la lista de Gamio, los poblados del Valle de Teotihuacán que para el momento de la realización del estudio contaban con la “música de viento” y la “música de chirimía” para sus fiestas patronales, son los pueblos de Atlatongo, San Francisco Mazapan, San Martín de las Pirámides, Santa María Coatlán y Xometla, y el barrio La Purificación (perteneciente a San Juan Teotihuacán).²⁷⁹

En cuanto a los poblados de la región en cuestión que en la misma época contaban únicamente con la “música de chirimía” para sus fiestas patronales, éstos son los pueblos de El Calvario, Acolman, Maquixco, San Bartolomé Cuauhtlapechco, San Juan Teotihuacán y San Sebastián.²⁸⁰

El lapso comprendido entre 1929 y 1970 se caracterizó, sin exención de aspavientos, por la concordia social y la estabilidad política, y por varios decenios de crecimiento económico más conocido como el “milagro mexicano”.²⁸¹

Características que, en grados variables, se hicieron evidentes en el transcurso de los gobiernos de este periodo: la reorientación dada a la economía por la estrategia de sustitución de importaciones – eficaz hasta 1970 – y el fortalecimiento del núcleo político en un solo partido, el Partido Nacional Revolucionario (PNR), durante el Maximato (1929 – 1934); la aplicación a escala nacional de la reforma agraria, el impulso a la educación socialista y el concomitante auge de las centrales obreras y campesinas, la mutación del PNR en el PRM (Partido de la Revolución Mexicana) y el comienzo de su monopolio de la sucesión presidencial, y la nacionalización de la industria petrolera, en el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934 – 1940); la consolidación de la industrialización y urbanización del país, el surgimiento del así llamado Estado de Bienestar propiciado por la modernización institucional de las relaciones laborales y por la consecución de proyectos de obra pública y comunicaciones a gran escala, el comienzo del “desarrollo estabilizador” – o “milagro mexicano” – debido al aumento de las tasas del producto interno bruto, y la reconversión del PRM en el Partido Revolucionario Institucional (PRI) en el sexenio de Manuel Ávila

²⁷⁹ Cfr: *Ibidem*, pp. 441 [326], 442 [327], 443 [328].

²⁸⁰ Cfr: *Ibidem*, pp. 441 [326], 442 [327], 443 [328].

²⁸¹ Cfr: Javier Garciadiego, *Op. cit.*, 2008, p. 467.

Camacho (1940 – 1946); la emergencia del nuevo empresariado mexicano – ligado al ramo de la construcción y a los medios de comunicación –, el fulgurante desarrollo artístico – especialmente en literatura y cine –, y la reafirmación de la centralización política y fiscal, en los mandatos de Miguel Alemán Valdés (1946 – 1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952 – 1958).²⁸²

De este lapso, encontramos alusiones significativas a las bandas de viento en los escritos de autores como el pedagogo mexicano Moisés Sáenz y el antropólogo estadounidense Ralph Beals.

A mediados del cuarto decenio del siglo XX, Moisés Sáenz realizó un estudio en la localidad purépecha de Carapan, considerada como la entrada a la “Cañada de los Once Pueblos”, en Michoacán; el estudio en cuestión formó parte de un proyecto piloto de educación de adultos y de promoción social, que se orientaba simultáneamente en dos vertientes: la investigación del indio, en el punto en que éste “comienza a ser mexicano”; y la acción social directa, vía diversas acciones educativas, para incorporarlo a la entidad nacional.²⁸³

En varios lugares de esta obra, Sáenz menciona a los músicos de banda de viento de Carapan amenizando procesiones religiosas y desfiles como el del 16 de septiembre, refiere su presentación en el poblado de Etúcuaro, y hace observaciones sobre el repertorio y la instrucción entre dichos músicos, mostrando ellos no sólo una gran debilidad por las oberturas operísticas, sino también cierta reticencia tanto a ser aleccionados por gente formada en conservatorios como a ofrecer sus servicios sin paga a las autoridades gubernamentales.²⁸⁴

Por su parte, Ralph Beals, en un estudio efectuado entre 1940 y 1941, alude a las bandas de viento como parte del ceremonial festivo de Cherán, el mayor de los poblados de la Sierra Tarasca, en Michoacán. Durante la realización de las fiestas

²⁸² Cfr: Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929 – 2000”, en P. Escalante Gonzalbo et al., Op. cit., 2008, pp. 471 – 475, 478 – 479, 481, 483 – 485, 488 – 493, 495 – 500.

²⁸³ Pedro Gerardo Rodríguez, “Presentación”, en M. Sáenz, *Carapan*, Organización de Estados Americanos/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, Pátzcuaro (México), 1992, s/p.

²⁸⁴ Véase: Moisés Sáenz, Op. cit., 1992, s/p.

patronales del poblado en ciernes, el contrato de estas agrupaciones formaba parte de una serie de obligaciones que se renovaban cada 4 años para los comisionados de los barrios de Cherán.²⁸⁵

Entre las funciones desempeñadas por los comisionados para la música, estaban el dar alimentación a los músicos de las bandas durante los días que durara la fiesta y, en caso de que se recogieran más fondos de los necesarios para pagar a los músicos, los fondos podían utilizarse para ayudar a pagar los alimentos. Cuando era invitada una banda de música para tocar en la fiesta, comúnmente se pagaban entre 5 y 10 pesos por adelantado y se firmaba un contrato por escrito, en el que se estipulaban la cantidad a pagar y el tiempo que tocara la banda. Para estas ocasiones, se acostumbraba invitar a una banda de fuera – v.g., de poblados como Nahuátzen o Pichátaro – para tocar en la fiesta, aunque a veces era contratada la banda de viento del mismo Cherán.²⁸⁶

De acuerdo con Beals, las bandas de viento son una parte esencial del sistema ceremonial de Cherán, y tan es así que ninguna fiesta estaría completa sin ellas, porque estas agrupaciones forman una parte significativa de muchas mayordomías y danzas, amén de amenizar bodas, techados de casas – llamados también *combates* – y eventos cívicos como la instalación de nuevos oficiales; además de las bandas de viento, Beals refiere la presencia de otras agrupaciones musicales en Cherán, como la banda de chirimías – consistente en 4 o 5 integrantes –, o los ensambles de ejecutantes a cargo de violín, violonchelo, bajo, guitarra y clarinete.²⁸⁷

Durante este lapso, hasta bien entrada la quinta década del siglo XX las bandas de viento de música académica y regional dominaron el territorio sonoro mexicano, y eran consideradas las agrupaciones musicales rurales por antonomasia; en el decenio siguiente, las bandas de viento empezaron a compartir espacios con las orquestas de baile que interpretaban ritmos caribeños como danzón, chachachá,

²⁸⁵ Ralph Beals, *Cherán: un pueblo de la Sierra Tarasca*, El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, Zamora (México), 1992, p. 295.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 297.

²⁸⁷ Cfr: *Ibíd.*, pp. 302 – 303, 374.

mambo, son montuno, rumba, guaracha, cumbia o porro. Ritmos interpretados, según el país o lugar de procedencia, por agrupaciones hispanoamericanas que se formaron según el modelo, o recibieron la influencia, de las *big bands* de jazz estadounidenses,²⁸⁸ como las surgidas en países como Cuba – la *Sonora Matancera*, el *Conjunto Casino*, las orquestas de Benny Moré y Dámaso Pérez Prado²⁸⁹ –, Colombia – las orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias,²⁹⁰ *Pedro Laza y sus Pelayeros*²⁹¹ – o México – *Acerina y su Danzonera*²⁹² –, así como en la diáspora cubana y puertorriqueña en Estados Unidos – *Machito y sus Afrocubanos*, las orquestas de Tito Rodríguez, Tito Puente y Ray Barretto.²⁹³

Al compartir las bandas de viento y las orquestas de baile una instrumentación similar – a excepción de las percusiones –, muchos músicos tocaban en ambas agrupaciones; por ejemplo, en el transcurso de las fiestas patronales, los músicos tocaban con la banda en las procesiones durante el día, y en la noche tocaban con la orquesta para los bailes. Con las orquestas llegaron también las “invitaciones” a la radio y la televisión,²⁹⁴ marcando no sólo la incursión en los ambientes musicales mediáticos, sino también la oportunidad que significó para muchos músicos emigrar a las grandes ciudades, tanto para mejorar sus niveles de vida como por el prestigio que significaba formar parte de una orquesta.²⁹⁵

²⁸⁸ Cfr: Bertha Georgina Flores Mercado, “¡Y llegó el nuevo ritmo echando abajo todo! Los ritmos de la modernidad en las bandas de viento de Totolapan, Morelos”, en B.G. Flores Mercado (coordinadora), Op. cit., 2015, pp. 297 – 298.

²⁸⁹ Cfr: Luis Omar Montoya Arias, Op. cit., 2010, p. 15; Nicolás Ramos Gandía, “Historia de la salsa, desde las raíces hasta el 1975”, Universidad Interamericana de Puerto Rico, s/f, pp. 5, 8, 10 – 11, 17. Obtenido de: <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>

²⁹⁰ Juan Sebastián Ochoa, “La cumbia en Colombia: invención de una tradición”, *Revista Musical Chilena*, año LXX, núm. 226, Santiago (Chile), 2016, p. 34.

²⁹¹ Gilberto Marengo Better (productor general), *Pedro Laza: cuando los clubes bailaron al son de las corralejas. Primera parte: así empezó la cosa*. Telecaribe/Colcultura, Barranquilla (Colombia), 1990.

²⁹² Cfr: Luis Omar Montoya Arias, Op. cit., 2010, p. 15.

²⁹³ Cfr: Nicolás Ramos Gandía, Op. cit., s/f, pp. 9 – 10, 12, 14 – 16, 19 – 21. Véase también: Carlos Ortiz (productor), *Machito: A Latin Jazz Legacy*, Icarus Films/Nubia Music Society, Nueva York (Estados Unidos de América), 1987.

²⁹⁴ Bertha Georgina Flores Mercado, Op. cit., 2015, p. 298.

²⁹⁵ Luis Omar Montoya Arias, Op. cit., 2010, p. 75.

Al parejo de la inserción de las bandas en los entornos musicales mediáticos, en esta época se configuró el mito de la maternidad de Sinaloa con relación a las bandas de viento en México; el momento fundacional de este mito se remonta al comienzo de la segunda mitad del siglo XX cuando, en 1952, *Los Guamuchileños de Culiacán* grabaron un elepé que sea tal vez el primero en la historia de las bandas de viento civiles mexicanas.²⁹⁶

Por entonces, el ejemplo de *Los Guamuchileños de Culiacán* fue seguido inmediatamente por otras agrupaciones como la *Banda Típica de Mazatlán*, la *Banda El Recodo*,²⁹⁷ *Los Tamazulas de Culiacán*, la *Banda de Mocorito* y la *Banda El Limón*, las cuales, entre 1952 y 1954, grabaron para empresas discográficas como RCA-Víctor, Columbia, Discos Colony y Discos Peerless; estos registros discográficos marcan el comienzo de la comercialización de las bandas sinaloenses, proceso que tuvo su más álgido momento en los últimos años del siglo XX.²⁹⁸

Durante el triunfalista gobierno de Adolfo López Mateos (1958 – 1964), a la efervescente jactancia por los logros obtenidos en diversos ramos – economía, política, servicios públicos – que coadyuvaron a la expansión de la clase media urbana, siguieron las primeras señales de un claro declive que fueron anunciadas entre sectores sociales – principalmente obreros y campesinos – que resentían una acerba desigualdad en sus condiciones de vida, constituyéndose a continuación una arena de batalla que se tornó más exacerbada y violenta en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964 – 1970), teniendo entonces el “milagro mexicano” las horas contadas.²⁹⁹

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 115.

²⁹⁷ Luis Omar Montoya Arias menciona a dos bandas llamadas “El Recodo”: la primera, de Cruz Lizárraga, y la segunda, de Manuel Rivera. En lo que concierne a las primeras grabaciones de bandas de viento sinaloenses, aunque en un lugar Montoya Arias menciona a ambas agrupaciones (Véase: *Ibíd.*, p. 128), en otro lugar inmediatamente anterior no está claro a cual de las dos bandas se refiere (Véase: *Ibíd.*, p. 127). A partir de este punto, y para evitar confusiones, con “El Recodo” nos referiremos a la agrupación fundada por Lizárraga.

²⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 115, 127.

²⁹⁹ Cfr: Luis Aboites Aguilar, *Op. cit.*, 2008, pp. 500 – 509, 511 – 512.

De este lapso, encontramos escritos significativos en relación con las bandas de viento, de la pluma de autores como Julio de la Fuente, uno de los más prominentes exponentes del indigenismo en México.

En un lugar de su obra *Educación, antropología y desarrollo de la comunidad*, de la Fuente refiere la realización de una fiesta de carácter sincrético conocida como la Fiesta del Cerro y de la Fraternidad, efectuada en el Cerro de la Nariz Agujerada, en el estado de Oaxaca; en la fiesta en cuestión se hacen competencias deportivas entre poblados y entre escuelas, contando además con la asistencia de bandas de viento.³⁰⁰

En otro lugar de la misma obra, Julio de la Fuente sitúa a las bandas de viento entre los convenios colectivos que, en torno a las fiestas religiosas importantes, se hacen de localidad a localidad dentro de una institución de cooperación económica conocida entre los zapotecos de Oaxaca como *gozona*. En este contexto, la banda de viento de un poblado acude a otro poblado para tocar en la fiesta patronal, recibiendo a cambio alimentos, bebidas y diversas atenciones; a su vez, la banda de viento del poblado visitado concurre a la fiesta patronal del otro pueblo al que pertenece la banda visitante en la ocasión anterior, recibiendo atenciones similares.³⁰¹

En ese sentido, las bandas de viento concurren a las fiestas patronales locales por invitación, fungiendo como representantes de sus poblados, y coadyuvan no sólo a dar un lucimiento o realce a la fiesta, sino también a la cohesión de la localidad anfitriona en lo social, en lo económico y en lo religioso.³⁰²

Pero, indudablemente, una de las figuras señeras más prominentes entre los estertores del discurso indigenista estatal y la subsecuente redefinición de la antropología en México, es Arturo Warman.

³⁰⁰ Julio de la Fuente, *Educación, antropología y desarrollo de la comunidad*, Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Presencias. 5. Ciudad de México (México), 1989 [1964], pp. 58 – 59.

³⁰¹ *Ibídem*, pp. 174, 176.

³⁰² *Ibídem*, pp. 176 – 177.

En el transcurso del séptimo decenio del siglo XX, y a la par de sus actividades en instituciones como el Banco Nacional de Crédito Agrícola, el Banco Nacional de Crédito Ejidal y el Banco Nacional Agropecuario, Warman comenzó la laudable tarea de recopilación de materiales musicales de la tradición popular, tanto de México como de otros países de Iberoamérica, siendo el punto de partida de estos menesteres un viaje realizado al lado de su primera esposa Irene Vázquez en 1962 por Perú, Chile, Argentina, Brasil, Ecuador y Colombia; este viaje – que contó con el auspicio parcial de Radio UNAM – contempló, en un lapso de tres meses, el estudio de la música folclórica de aquellos países.³⁰³

Con estos materiales traídos de Sudamérica, amén de aquellos materiales que Warman recopiló previamente en México, él y su esposa elaboraron los más de 500 programas divulgativos de música popular que fueron transmitidos por Radio UNAM entre 1961 y 1968, y cuyas series llevaron los siguientes títulos: *Folklore latinoamericano*, *Cantan los pueblos del mundo*, *Folklore iberoamericano* y *Los intérpretes del folklore latinoamericano*.³⁰⁴

En las postrimerías de aquel decenio, Warman comenzó a editar discos de música relacionada con las tradiciones y las danzas populares e indígenas de México, menester que logró cristalizar en y desde el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), marcando un precedente para una febril edición discográfica en relación con estos tópicos a partir del primer lustro del decenio siguiente; es así que, en 1967, el primer disco editado lleva por título *Testimonio musical de México*, el cual recoge una selección de materiales grabados por Warman y por el etnomusicólogo estadounidense Thomas Stanford.³⁰⁵

³⁰³ María Antonieta Gallart y Teresa Rojas Rabiela, *Arturo Warman. Biobibliografía*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México (México), 2004, pp. 12 – 13.

³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 13, 61.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 16.

Hacia el fin del siglo XX.

Los comienzos de este periodo a considerar estuvieron marcados, durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez (1970 – 1976), por el sometimiento a la disidencia política – por la persuasión y sobre todo por la fuerza –, el drástico anquilosamiento de la estrategia de sustitución de importaciones – en la que se cifró el “milagro mexicano” durante las décadas pasadas –, el subsecuente déficit de la balanza comercial y la imparable inflación, la cual en el gobierno de José López Portillo (1976 – 1982) se complicó todavía más con los malos cálculos y manejos del proyecto petrolero; ya en el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado (1982 – 1988), tuvo lugar la aplicación de políticas neoliberales que tenían en la mira la reducción del gasto público y la paulatina apertura del país al mercado mundial, procurándose también la resolución de los estragos de la crisis desatada al final de la administración de López Portillo, amén del aumento del autoempleo trocado en comercio ambulante y de la migración ilegal hacia Estados Unidos, del incremento de la inconformidad política entre varios sectores sociales - campesinos, obreros, empresarios y clase media tanto urbana como rural –, del fortalecimiento del narcotráfico, del incremento desmesurado de la delincuencia y del impulso a la industria maquiladora.³⁰⁶

En los primeros años de este periodo, se consumó en México el fin del predominio de las orquestas de baile, al ser paulatinamente desplazadas en los entornos musicales mediáticos desde la década anterior por los “nuevos ritmos”, como los interpretados por agrupaciones como *Acapulco Tropical*, *Mike Laure y sus Cometas*, *Chico Ché y la Crisis* o *Rigo Tovar y su Conjunto Costa Azul*, consideradas como precursoras de la así llamada “música grupera”; entretanto, las bandas de viento se mantuvieron.³⁰⁷

³⁰⁶ Cfr: Luis Aboites Aguilar, Op. cit., 2008, pp. 512 – 518, 521 – 526.

³⁰⁷ Cfr: Bertha Georgina Flores Mercado, Op. cit., 2015, p. 298; Ziayra Rivera-Godina, *El consumo cultural de música grupera: un espacio donde se configura diferencia social y distinción simbólica entre individuos del municipio de Zapopan, Jalisco (2014-2015)* (Tesis de Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura), Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente – Departamento de Estudios Socioculturales, Tlaquepaque (México), 2015, p. 5.

Para 1971, fue publicado un artículo de Guillermo Bonfil Batalla centrado en el estudio del ciclo de ferias religiosas y comerciales que, correspondientes al periodo de Cuaresma según el calendario católico romano, se realizan en la parte septentrional de Morelos y la porción sureste del Estado de México.³⁰⁸

En este contexto, Bonfil Batalla refiere la participación de las bandas de viento – además de otros conjuntos musicales como mariachis y de chirimiteros – en las peregrinaciones y danzas a honra de santos patronos como el Señor del Sacromonte en Amecameca – primer viernes de Cuaresma – o la Virgen del Tránsito en Tlayacapan – cuarto viernes de Cuaresma –, los cuales son considerados milagrosos y cuya celebridad rebasa los límites estrictamente locales.³⁰⁹

Especial mención amerita la descripción que Bonfil Batalla hace del paisaje sonoro de los circuitos feriales en cuestión, pues considera que cada sección de la feria posee su propio ambiente musical; en ese sentido, las bandas de viento predominan en el atrio de la iglesia junto a los sonidos del *huéhuatl*, de las guitarras de carapacho de armadillo, de las chirimías y de los violines.³¹⁰

Es menester recordar que, desde el primer lustro de la octava década del siglo XX, se tornó prolija la edición discográfica de música folclórica de diversas regiones de México, empresa a cuyo cargo estaba Arturo Warman desde el INAH; tras el primer disco editado en 1967, y hasta 1974 – año en que Warman se separó del proyecto –, fueron editados 12 discos más y, a pesar de la salida de Warman, la edición de discos de música folclórica por él iniciada ha tenido continuidad en el INAH hasta nuestros días.³¹¹

En los años en los que estuvo involucrado en este proyecto discográfico, Warman se encargó de la grabación, la edición, las notas y las fichas técnicas de títulos

³⁰⁸ Guillermo Bonfil Batalla, “Introducción al ciclo de ferias de Cuaresma en la región de Cuautla, Morelos, México”, *Anales de Antropología*, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Históricas, 1971, p. 167.

³⁰⁹ Cfr: *Ibidem*, pp. 170 – 171, 182, 195.

³¹⁰ *Ibidem*, pp. 198, 199.

³¹¹ Cfr: María Antonieta Gallart y Teresa Rojas Rabiela, *Op. cit.*, 2004, pp. 16, 61 – 62.

como *Música huasteca*, *Música indígena de los Altos de Chiapas*, *Sones de Veracruz*, *Música del Istmo de Tehuantepec* o *La Banda de Tlayacapan, Morelos*; en el marco de aquel proyecto, Warman también organizó conciertos los fines de semana en el Museo Nacional de Antropología, conciertos en los que se presentaron algunos de los grupos que grabó, entre ellos la *Banda de Tlayacapan* y una comparsa de chinelos.³¹²

Estos registros discográficos son los primeros referentes más consistentes no sólo sobre las bandas de viento, sino también acerca de las diversas expresiones de música folclórica en México; enseguida, consideraremos aquellos registros realizados por Warman relacionados con las bandas de viento.

El primero de estos registros sobre las bandas de viento es el efectuado sobre la *Banda de Tlayacapan*, en el estado de Morelos.

La *Banda de Tlayacapan* es una de las bandas de viento más antiguas de México, estando activa sin interrupción desde 1870, al cabo de su fundación por Vidal Santamaría y, ya entrado el siglo XX, la banda acompañó a Emiliano Zapata en sus campañas militares durante la Revolución Mexicana; es en aquella centuria cuando la banda alcanzó sus máximas cotas bajo la dirección de Brígido Santamaría, arreglista, compositor y consumado instrumentista, a quien se debe la notación de los sones de la celeberrima danza de los chinelos, de los sones y jarabes para toros, y de la música fúnebre, tradiciones musicales fuertemente arraigadas en Tlayacapan.³¹³

La banda ha tenido desde la centuria pasada un amplio prestigio a nivel nacional e internacional, y es la más prominente representante de la tradición de bandas de viento en el estado de Morelos, consolidándose como una de las instituciones más emblemáticas de aquel estado; además, ha emprendido una laudable labor

³¹² Cfr: *Ibidem*, pp. 16 – 17.

³¹³ Felipe Flores Dorantes, “Presentación”, en A. Warman, *Op. cit.*, 2002 [1970]], p. 4; Arturo Warman, *Op. cit.*, 2002, 4a edición [1970, 1a edición]], p. 22.

discográfica con la que se procura divulgar un repertorio caracterizado como tradicional, y así evitar su pérdida.³¹⁴

El repertorio de la *Banda de Tlayacapan* es muy vasto, y se ha convenido en distinguir tres bloques al interior del mismo: el primero está conformado por marchas, vales y canciones – generalmente de origen externo –, piezas interpretadas para las audiciones públicas en plazas y para festejos cívicos; el segundo está integrado por himnos, alabanzas – los dos primeros para el acompañamiento de procesiones – y marchas fúnebres – destinadas principalmente para las celebraciones de la Semana Santa –, siendo muchas de éstas últimas de la autoría de los directores de la banda; el tercero está compuesto de géneros regionales, utilizados en las celebraciones profanas de la zona, como las fiestas de Carnaval y las corridas de toros que acaecen en los días festivos.³¹⁵

El segundo registro a considerar es *Música del Istmo de Tehuantepec*.

En el Istmo de Tehuantepec, a la prominente diversidad étnica de la región – conformada por zapotecos, huaves, mixes, chontales y zoques – corre paralela una variedad musical representada eminentemente por la música de pito y tambor, las bandas de viento y la música trovadoresca con acompañamiento virtuoso de guitarra sexta; esta variedad musical refleja el desarrollo de elementos culturales comunes entre los grupos étnicos presentes en la región istmeña, resultado de un contacto prolongado que, empero, no ha impedido la existencia de rasgos particulares que distingan a unos grupos de otros.³¹⁶

En este paisaje étnico y geo-musical, el principal repertorio de las bandas de viento consiste en sonos istmeños que se interpretan – y bailan – en las fiestas de

³¹⁴ Cfr: *Ibidem*, pp. 4, 7.

³¹⁵ Arturo Warman, *Op. cit.*, 2002 [1970], pp. 12, 14.

³¹⁶ Cfr: Arturo Warman, *Música del Istmo de Tehuantepec*, Fonoteca INAH, Ciudad de México (México), 1972, pp. 3, 5.

tipo familiar y comunal, como en las bodas o en las *velas* – fiestas en un honor de un santo.³¹⁷

El último registro discográfico de Warman a considerar es *Banda de Totontepec, Mixes, Oaxaca*.

Aunque los mixes han sido descritos como un grupo aislado que mantiene vigorosamente una cultura antigua, su tradición musical – una de las más notables de México – desmiente esa descripción, pues su repertorio refleja un amplio contacto con formas musicales modernas – sobre todo las del siglo XIX – que han estado estrechamente ligadas desde un principio a las bandas de viento en México³¹⁸

La *Banda de Totontepec* es una de las bandas de viento más sobresalientes entre los mixes de Oaxaca, las cuales, desde hace más de una centuria, han generado su propio repertorio, amén de la formación de instrumentistas, compositores y arreglistas, gente activa en una amplia gama de géneros musicales, y cuya actividad – reflejo de la importancia que tienen las bandas de viento en la vida social y cultural de los mixes – permanece vigente hasta nuestros días.³¹⁹

El cuantioso número de bandas en la zona mixe, su calidad interpretativa, el nutrido número de sus integrantes y la notable disciplina que muestran, en parte se explican por el papel crucial que estas formaciones musicales desempeñan en la organización, funcionamiento y conservación de sus localidades, pues los servicios que se prestan en pro de la localidad - servicios a cuyas dinámicas se ingresa desde la infancia – son encauzados a través de una jerarquía de cargos,

³¹⁷ *Ibíd*em, p. 5. Acerca de las *velas*, décadas antes que Warman, José Vasconcelos escribió: “*Se celebraban unas fiestas llamadas Velas, especie de carnaval de aguardiente y danzas en vísperas de alguna fiesta religiosa. Ataviadas con telas rojas y amarillas, con tocas blancas, estrechas de hombros y de cintura, amplias de caderas, duros y punteados de los senos y negros ojos, aquellas mujeres [de la región de Juchitán] tienen algo de la India sensual pero sin la religiosidad. Su baile, la zandunga, es hoy popular, pero habría que oírla en aquellas orquestas acompañadas de clarines marciales, bajo el tejado de palma en la noche estrellada y ardiente*” (José Vasconcelos, *Op. cit.*, 1935, p. 376).

³¹⁸ Arturo Warman, *Banda de Totontepec, Mixes, Oaxaca*, Fonoteca INAH, Ciudad de México (México), 1973, p. 27.

³¹⁹ *Ibíd*em, p. 29.

tanto religiosos como políticos; en tal sentido, la música de las bandas de viento es uno de estos servicios, permeando momentos significativos de la vida sociocultural totontepecana, desde las festividades a nivel local y familiar, pasando por las audiciones semanales durante los días de mercado y por las fiestas cívicas, hasta las exequias fúnebres de los coterráneos.³²⁰

En estos referentes discográficos, se resaltan aspectos como la inserción de estas formaciones musicales en momentos clave en la vida social de los entornos rurales e indígenas, como las fiestas; la generación de músicos y de repertorios concomitantes como reflejo de la importancia que las bandas de viento tienen en los entornos socioculturales antes referidos; o la variedad musical como expresión del desarrollo de elementos culturales comunes entre diversos grupos étnicos.

El interés de Warman por la música se centró, más que en un estudio formalista de la música – menester considerado más propio de los musicólogos –, en el proceso social en el que la música se produce y desenvuelve, en el quehacer, creencias y relaciones sociales de la gente, y en la percepción que de la música tiene la gente³²¹, lo que acerca la posición de Warman a la de antropólogos como John Blacking o Alan Merriam, y a la de etnomusicólogos como Isabel Aretz-Thiele.

Fue la música uno de los temas que marcaron los inicios de Arturo Warman como antropólogo, tema que abordó hasta el decenio en ciernes, cuando Warman se dedicó desde ese lapso en adelante a los estudios sobre el campesinado, tema que constituye la parte medular de su obra y por el que es más conocido³²², por lo que esta redefinición de horizontes temáticos en la obra de Warman hay que entenderla como cónsona con las circunstancias antes mencionadas que marcaban el devenir de la vida nacional.

En este nuevo periodo, Warman alternó sus labores como académico y como funcionario público, y del periodo en turno procede uno de sus escritos más

³²⁰ *Ibíd.*, pp. 29 – 30.

³²¹ María Antonieta Gallart y Teresa Rojas Rabiela, *Op. cit.*, 2004, p. 17.

³²² *Cfr.* *Ibíd.*, p. 21.

prominentes: *Y venimos a contradecir. Los campesinos de Morelos y el Estado nacional*; incluso en una obra en la que la música no aparece como algo nodal sino tangencial, ésta no es descartada del meticuloso estudio sobre los campesinos del oriente de Morelos, cabiendo al menos dos menciones esporádicas.

En la primera mención, Warman refiere que en Tepalcingo – el mayor poblado del oriente de Morelos –, tuvo lugar una merma demográfica por mor de una epidemia de viruela que en 1903 mató a 523 niños; sólo un niño de Tepalcingo sobrevivió, y lo pasearon por todo el poblado con una banda de música.³²³

En la segunda mención, Warman alude a las sutiles asimetrías que, en el marco delineado por el sistema de cargos aún preeminente en la parte oriental de Morelos, tienen lugar entre los ricos y los mayordomos: mientras los segundos contribuyen durante las fiestas a sustentar este sistema de reciprocidad – ya sea pagando una misa, contratando una banda de música o invitando a comer a los demás mayordomos –, los primeros intervienen en el sistema de cargos para afirmar su posición al interior de los poblados y se valen del mismo sistema para enfatizar las relaciones de dependencia respecto al exterior – ya sea donando dinero o prestando toros para el jaripeo.³²⁴

En este contexto, la banda de música es uno de los elementos prominentes – junto a la misa solemne, la pirotecnia, la comida y el trago para un grupo grande pero selecto, y los toros para las corridas – de las fiestas tradicionales de los poblados campesinos de la región en cuestión, aun cuando las fiestas no sean muy suntuosas y elaboradas.³²⁵

En el transcurso del primer lustro del decenio en ciernes, Arturo Warman se unió al Centro de Investigaciones Superiores del INAH – fundado en 1973, y actual CIESAS –, institución desde donde dirigió un programa de investigación centrado

³²³ Arturo Warman, *Y venimos a contradecir. Los campesinos de Morelos y el estado nacional*, Centro de Investigaciones Superiores del INAH, Ediciones de la Casa Chata, 2, Ciudad de México (México), 1976, p. 75.

³²⁴ *Ibíd.*, p. 322.

³²⁵ *Ibíd.*, p. 322.

en el estudio del campesinado mexicano, contando con un número nutrido de pupilos, y de quienes proceden trabajos que secundan los derroteros teóricos de su mentor y maestro, influido a su vez por Alexander Chayanov y Eric Wolf; estos trabajos están reunidos en los tres tomos de la serie *Los campesinos de la tierra de Zapata*, trabajos realizados en la misma época que *Y venimos a contradecir*.³²⁶

De esta serie de trabajos, se traerá a colación el tercer tomo y, en concreto, se retomará como ejemplo el estudio de Elena Azaola Garrido sobre el fenómeno de la dependencia política en la demarcación municipal morelense de Tepalcingo.

En su análisis, Azaola Garrido refiere, a propósito de la estratificación étnica en el poblado en cuestión, el desprecio de los ladinos hacia las costumbres que los indígenas conservan como una tradición y que distinguen a los segundos de los primeros – incluida en dicha tradición la banda de música –, viendo éstos últimos en aquellas costumbres un signo de atraso e incluso una vergüenza para el pueblo.³²⁷

Azaola Garrido compara las costumbres de los “inditos” y las de la gente “de razón”, tomando como ejemplos las ceremonias fúnebres y nupciales.

En el primer caso, los “inditos” acostumbra hacer sus entierros acompañando con una banda de música al difunto hasta el panteón y, en terminando el entierro, tiene lugar una fiesta (con mole) que se hace en honor del finado, y a la que están invitados los familiares, amigos y cualquier persona que desee asistir; rezan el rosario durante nueve días, van a “levantar la cruz” a la semana de haber fallecido el pariente y nuevamente al cabo de su primer aniversario luctuoso. Llegado el día 2 de noviembre, ponen ofrendas a todos sus familiares finados, colocan en un altar la comida y bebida que a sus parientes les gustaba y, por último, cada vez que tienen dinero llevan flores al panteón.³²⁸

³²⁶ María Antonieta Gallart y Teresa Rojas Rabiela, Op. cit., 2004, p. 24.

³²⁷ Elena Azaola Garrido, “Tepalcingo: la dependencia política de un municipio de Morelos”, en E. Azaola Garrido y E. Krotz, *Los campesinos de la tierra de Zapata. Tomo III. Política y conflicto*, Centro de Estudios Superiores del INAH, Ciudad de México (México), 1976, p. 59.

³²⁸ *Ibíd.*, p. 59.

En contrapartida, en las exequias fúnebres de la gente “de razón” sólo acompañan al finado sus parientes y amistades cercanas, y no hay música ni mole; no acostumbran poner ofrendas el día 2 de noviembre, ni llevan flores al panteón cuando tienen dinero.³²⁹

En el segundo caso, entre los “inditos” se hace un arreglo llamado *muchanclalis*, el cual está precedido por una consulta y plática entre los jóvenes próximos a casarse y los padres de los futuros esposos, mediando entre ambas partes un pedidor o embajador – *huachichi* en náhuatl.³³⁰

Este arreglo – con una semana de antelación a las nupcias – es la ocasión en que los padrinos entreguen regalos a los novios – v.g., botellas de licor, ropa para los novios, seis cuartillos de maíz o chile para el mole –, entran a la casa de la novia bailando con los regalos – en la cabeza o en las manos – y acompañados de una banda de música; cumplido el plazo de antelación, tienen lugar las nupcias tanto civiles como religiosas y, al cabo de éstas, se hacen convites con mole en las casas de los recién casados.³³¹

Por su parte, entre la gente “de razón” es más frecuente que no haya matrimonio ni ceremonia de pedimento, sino que se “lleven” a las muchachas y, tal vez y con un poco de suerte, se casan al cabo de varios años y de haber procreado varios hijos.³³²

A comienzos del penúltimo decenio del siglo XX, salió a la luz el álbum *Cinco siglos de bandas en México* – editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia –, tal vez el primer registro discográfico de carácter sistemático acerca de este tipo de agrupaciones musicales en México, pues presenta un resumen muy completo de las diversas influencias que han conformado los repertorios de las bandas de viento mexicanas, desde los orígenes precortesianos hasta el siglo XX; atravesando un amplio espectro de formas y géneros musicales, desde sones de danza ritual, pasando por la música de salón decimonónica y los bailes regionales

³²⁹ *Ibíd.*, p. 59.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 60.

³³¹ *Ibíd.*, p. 60.

³³² *Ibíd.*, p. 60.

– v.g., jarana, chilena o pirekua – , hasta marchas militares, oberturas operísticas y movimientos de sinfonías, y que se arraigaron en la ruralía mestiza mexicana y entre grupos étnicos como los nahuas de Guerrero e Hidalgo, los tarahumaras de Chihuahua, los huaves, zapotecos y mixes de Oaxaca, los tarascos de Michoacán, los totonacos de Veracruz, los zoques de Chiapas o los chontales de Tabasco.³³³

También a inicios del mismo decenio, fue publicado el registro discográfico *Abajeños y sones de la fiesta purépecha*, del etnomusicólogo Arturo Chamorro Escalante.

De acuerdo con el autor, lo que conocemos como “fiesta tradicional” es un hecho social tan amplio que requiere del concurso analítico de diversas disciplinas, concurso que brinda la posibilidad de desentrañar sus muchos aspectos, menester favorecido por la dimensión histórica del hecho en cuestión. Como cabe esperar, la música es uno de tales aspectos, la cual discurre en el curso mismo de la fiesta, una música que puede ser de viento o de cuerdas.³³⁴

Con relación a los géneros musicales ejecutados durante las ocasiones votivas purépechas – principalmente religiosas –, Chamorro Escalante refiere sobre la interpretación de dichos géneros por parte de las bandas de viento: patrones rítmicos con acentuaciones enfáticas en la ejecución de *abajеños*, combinaciones rítmicas de las que se sirven estas agrupaciones para interpretarlos, y uso recurrente de tonalidades mayores.³³⁵

Además, el autor resalta que las bandas de viento son las agrupaciones más numerosas y de mayor demanda en el ceremonial religioso purépecha, repasa la dotación instrumental de las formaciones en cuestión, y consigna la gran importancia económica de dichas agrupaciones, al ser las más activas de la región purépecha – oscilando sus ingresos entre los 10,000 y 60,000 pesos mexicanos –, no sólo en función de las posibilidades monetarias de los organizadores de las fiestas o de las localidades, sino porque su presencia confiere prestigio y categoría

³³³ Cfr: Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989, pp. 38 – 44.

³³⁴ Cfr: Arturo Chamorro Escalante, *Abajeños y sones de la fiesta purépecha*, Fonoteca INAH, Ciudad de México (México), 1981, pp. 3 – 4, 29.

³³⁵ Cfr: *Ibidem*, pp. 29, 31, 32.

a las mismas fiestas, siendo un aspecto de primer orden las *competencias* de ejecución – ya sea las bandas en sus mismos pueblos, o en otros pueblos por compromiso adquirido –, contiendas musicales consistentes en tres partes, según los géneros musicales a interpretar: valsos, mazurkas, oberturas y marchas; *abajos* y sonos; mambos, danzones, pasodobles, cumbias, corridos en versión instrumental y polkas.³³⁶

A partir del sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988 – 1994), se dio continuidad y fortalecimiento a las políticas neoliberales puestas en marcha durante la administración de Miguel de la Madrid, y si bien con tales políticas se procuró resolver los lastres fiscales que aquejaban al país, adaptarlo a las dinámicas de la globalización económica y asegurarle su entrada al “Primer Mundo”, no hicieron sino empeorar las condiciones de vida de grandes sectores de la población nacional, rematando no sólo en la consolidación de los movimientos políticos contrarios al PRI, sino también, en las postrimerías del sexenio en ciernes, en coyunturas como las fracturas al interior del mismo PRI o el alzamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas.³³⁷

Cerrando el siglo XX, la presidencia de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994 – 2000) se caracterizó por una pronunciada inestabilidad económica – devaluación del peso, acrecentamiento de la migración hacia Estados Unidos –, un marcado contraste entre regiones con grados variables de desarrollo socioeconómico – las boyantes áreas central, norteña y occidental frente a una paupérrima región sureña –, la apertura de los medios de comunicación, el auge de diversos tipos de activismo social y, sobre todo, por el comienzo de un proceso de transición política en el que se hizo notoria la batida en retirada del PRI, la cual se consumó en las elecciones presidenciales de 2000, en las que salió vencedor Vicente Fox Quesada, candidato del Partido Acción Nacional (PAN), de orientación conservadora.³³⁸

³³⁶ Cfr: *Ibidem*, pp. 46 – 49.

³³⁷ Cfr: Luis Aboites Aguilar, *Op. cit.*, 2008, pp. 526 – 537.

³³⁸ Cfr: *Ibidem*, pp. 531 – 535.

A finales del penúltimo decenio de la centuria pasada, fue volviéndose más álgido el interés antropológico por las bandas de viento en México, pues para 1989, apareció una de las primeras tesis de grado abocadas en exclusiva sobre una formación musical así, la realizada por Ana Lilia Mendicuti Navarro³³⁹ acerca de la *Banda de Tlayacapan*, una de las bandas de viento más antiguas de México.

En el trabajo en ciernes, Mendicuti Navarro analiza desde una óptica antropológico-sociológica las condiciones de posibilidad, imposibilidad, permanencia y desplazamiento de una forma y una expresión específica que da cuenta de una irreductibilidad ante las tentativas de homogeneización sociocultural que, con el concurso de las fuerzas procedentes de los medios de comunicación y de los grandes emporios musicales masivos, tienen en la mira una “unidad nacional”: la *Banda de Tlayacapan*.

El seguimiento de estas condiciones permite comprender las transformaciones que ha tenido la banda, por ejemplo, en su organización interna, su repertorio, su instrumentación, o el papel desempeñado en la vida social local.

En dicho análisis, prima el interés por la intelección de la banda como un espacio en el que están tendidas relaciones de poder-saber – fungiendo como motivo conductor la creación colectiva y anónima – que, en un ámbito cultural caracterizado como tradicional, son el pábulo de una apropiación del bien cultural producido en relación a su consumo y disfrute.

La importancia de la banda en ciernes, a nivel local, se debe a que es una institución que ha cumplido un concreto papel en la vida social de la localidad, un crisol ideal-material que, correspondiente a un determinado momento histórico y a la reactualización del escenario donde tiene lugar, funge como repositorio, fuente y vehículo de significaciones culturales, como un catalizador del capital cultural local que, en medio de las contradicciones supuestas por el “estira y afloja” entre las fuerzas de repliegue y resistencia en lo tradicional y las de masificación y

³³⁹ Véase: Ana Lilia Mendicuti Navarro, Op. cit., 1989.

neutralización propias del capitalismo, moldea e impacta a los músicos, en tanto agentes sociales.

A cuatro años de distancia del trabajo de Mendicuti Navarro, aparecen en 1993 dos trabajos igualmente significativos en relación a las bandas de viento: uno, de José Antonio Ochoa Cabrera, y el otro, de Jacinta Palerm Viqueira.

En el primer trabajo nombrado, Ochoa Cabrera³⁴⁰ hace un análisis descriptivo de aspectos concretos de la organización social de los mixtecos de Santa María Chigmecatitlán, municipio ubicado en el sur del estado de Puebla y perteneciente a la Mixteca Baja, región que también comprende partes de los estados de Oaxaca y Guerrero.

En dicho análisis, el autor pone hincapié en la estructura, organización y función de las bandas de viento del poblado mixteco en cuestión, sin excluir de manera tajante a otras formaciones musicales también presentes allí, como los conjuntos de música tropical, las orquestas típicas y los coros de iglesia; las bandas exhiben un prolijo y altamente significativo repertorio que es desplegado en ocasiones votivas tanto religiosas como civiles – teniendo una mayor preeminencia las primeras –, y cuyos integrantes poseen un prestigio social enorme a nivel local, dando cuenta de una fuerte interacción entre lo musical y lo ritual, como del subsecuente protagonismo de las bandas de viento en el sistema de fiestas local.

Preeminencia y prestigio que no son gratuitos, pues el quehacer musical de las bandas de viento no plantea enteramente una sólida alternativa económica al interior de la localidad; tanto este quehacer como el aprendizaje del saber musical aparecen estrechamente adjuntos a otras actividades económicas más redituables – trabajo agrícola, carpintería, albañilería o manufactura artesanal – que coadyuvan a sobrellevar un diario vivir marcado por una ríspida carencia de servicios públicos, problemas de alimentación, la escasez pluvial y la magra calidad de la tierra cultivable, así como altas migraciones de la población joven local, redundando en un aislamiento social, económico y cultural.

³⁴⁰ Véase: José Antonio Ochoa Cabrera, Op. cit., 1993.

Estas ásperas vicisitudes son mitigadas temporalmente durante los momentos álgidos del sistema festivo local, en los que no sólo hay cabida para un desahogo visceral respecto a la vida cotidiana, son ocasiones en las que acaece una reafirmación de lo mixteco, allí donde las gentes de Santa María Chigmecatitlán rigen su vida simbólica y ceremonial, y donde cobran pleno sentido las bandas de viento y su música, pues al vigorar las ocasiones votivas, contribuyen a la cohesión colectiva local.

En el segundo – realizado en 1981, aunque publicado en 1993 –, Palerm Viqueira³⁴¹ describe y analiza un proceso de cambios socioeconómicos en Santa María Tecuanulco, una localidad campesina perteneciente al Estado de México; estos cambios son vistos desde una perspectiva histórica-antropológica, discutiendo además la teoría de la polarización socioeconómica planteada por Vladimir Lenin.³⁴²

La división de Santa María Tecuanulco en dos mitades, la *acolca* y la *cuaupichca*, tiene sus bases en el tipo de sistema de riego y en el acceso a la tierra, y la subsecuente diferenciación socioeconómica entre ambas mitades se advirtió en las actividades económicas realizadas: mientras los *acolcos* se especializaron en el cultivo y comercialización de flores – en detrimento del cultivo del trigo, el cual había entrado previamente en crisis –, los *cuaupichcas* se orientaron hacia la música, a través de la conformación de bandas de viento. Tan ríspidas fueron entre ambas partes esta diferenciación y las confrontaciones que le siguieron, que estuvo latente el riesgo de que la localidad se dividiera.

³⁴¹ Véase: Jacinta Palerm Viqueira, *Santa María Tecuanulco. Floricultores y músicos*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México (México), 1993.

³⁴² “Según Lenin [...] al entrar el campesinado en contacto con el mercado se inicia, entre el mismo campesinado, un proceso de polarización socio-económica: unos campesinos, los menos, adquieren tierras, contratan mano de obra, invierten en el comercio, en talleres; otros campesinos, los más, venden tierras y venden su fuerza de trabajo; eventualmente los primeros pasarán a formar una pequeña burguesía rural y los segundos un proletariado rural” (Jacinta Palerm Viqueira, Op. cit., 1993, p. 7). Cfr: Vladimir Lenin, *El desarrollo del capitalismo en Rusia. El proceso de la formación de un mercado interior para la gran industria*, Empresa Editora Nacional Quimantu Lidu, Santiago (Chile), 1972, pp. 128 – 130.

Palerm Viqueira examina las características geográficas y los antecedentes históricos de Santa María Tecuanulco, su organización social, y los cambios socioculturales que, propiciados por la “modernización”, han tenido mayor repercusión en la localidad en ciernes, como los referentes a la lengua, la indumentaria, la educación, los servicios públicos o la vivienda.

Dentro de este marco, la producción y venta de flor, y la música, son actividades económicas de ingreso monetario que presentan, en Santa María Tecuanulco, un carácter masivo – tanto por separado como juntas –, y a las que están asociadas otras actividades económicas; es así que tanto la primera como la segunda han sido estrategias económicas que, en términos generales, han delineado la organización social de la localidad que, en las postrimerías del siglo XX, trocó de asimétrica en simétrica, a la par de cambios como la adopción de nuevos cultivos comerciales.

Para la estrategia adoptada por los *cuaupichcas*, la música, se reconocen dos periodos: el primero, perteneciente a la historia oral y correspondiente a la música de las “bandas aztecas” (ensambles consistentes en chirimía, *teponaztli* y tarola), y el segundo se retrotrae al quinto decenio del siglo XX, está vinculado con las “bandas clásicas” (o de estilo sinfónico), y en este segundo periodo es referido el éxito de la música y su impacto como estrategia económica en la organización social local, pues permitió suplir la falta de acceso a la tierra.

Entre 1929 y 2000, por varias décadas primó una estabilidad política y social en el país, siendo el pábulo de un impresionante crecimiento económico, al que coyunturas internacionales contribuyeron tanto para alentarlo – la gran depresión; el auge de la segunda post-guerra mundial – como para menguarlo – la crisis iniciada en 1973 – y que, pese a sus virtudes y los logros obtenidos, devino en una acerba desigualdad social que, aunada a las vicisitudes económicas, coadyuvó entre 1980 y 2000 a la reorganización del sistema político nacional.³⁴³

³⁴³ Cfr: Luis Aboites Aguilar, Op. cit., 2008, pp. 537 – 538.

Esas dos décadas fueron un periodo boyante para la industria cultural de la música en México, periodo en el que tomaron forma y cobraron auge dos de sus vectores más prominentes: la “onda grupera” y las bandas comerciales. En tanto fenómenos musicales “que vienen del norte”, han ocupado desde entonces un nicho de mercado que, configurado bajo el auspicio de Televisa, cuenta con sus medios de difusión a gran escala – la revista *Furia Musical*; el canal por cable *Bandamax* – y sus mecanismos de legitimación mediática – los Premios Bandamax.³⁴⁴

Es éste el periodo en el que, del movimiento grupero, descollaron agrupaciones como *Los Bukis*, *Los Caminantes*, *Bronco*, *Los Tigres del Norte*, *Los Temerarios*, *Selena y los Dinos*, *Liberación*, *Los Fugitivos*, *Intocable*, *El Poder del Norte*, *Grupo Límite* o *Priscila y sus Balas de Plata*; estas agrupaciones marcaron la pauta para que se formaran formaciones similares a lo largo y ancho del territorio mexicano, en consonancia con las modas mediáticas.³⁴⁵

Con antecedentes desde 1952, el punto de partida de la mediatización masiva de las bandas de viento civiles se sitúa a caballo entre los dos últimos decenios del siglo XX, y el aparente olvido de esta clase de agrupaciones en el imaginario nacional fue uno de los argumentos esgrimidos por la industria musical mexicana – al amparo de Televisa y sus ramificaciones – para poner en circulación comercial una nueva propuesta musical llamada simplemente “música de banda”, la cual reemplazó en el ambiente musical mediático al mariachi comercial y se integró inmediatamente en la más amplia categoría de venta denominada “música grupera”.³⁴⁶

Sin ninguna sombra de duda, el ejemplo más emblemático de esta novedosa tendencia es el de la *Banda El Recodo*, la cual en sus orígenes como banda

³⁴⁴ Jorge A. González, “La dimensión pueblerina de la industria cultural de la música – una mirada “antropométrica”, *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, vol. 37, núm. 2, São Paulo (Brasil), 2014, pp. 291 – 292.

³⁴⁵ Cfr: *Ibidem*, p. 292; Helena Simonett, *Op. cit.*, 2015, p. 342; Ziayra Rivera-Godina, *Op. cit.*, 2015, p. 5.

³⁴⁶ Cfr: Luis Omar Montoya Arias, *Op. cit.*, 2010, pp. 115, 116.

comercial *in sensu stricto* incorporó como vocalista al cantante Julio Preciado y reclutó a reconocidos músicos de tradición oral de otras regiones del país; ya integrados Preciado y los otros músicos en el nuevo proyecto, fueron investidos en un molde comercial, etiquetados y puestos en circulación como mercancía,³⁴⁷ como “la madre de todas las bandas”.

Es en esta época en la que se configuraron la estructura interna y la plantilla instrumental que devinieron canónicas para las bandas comerciales mexicanas: agrupaciones que oscilan entre 15 y 18 integrantes que, a excepción del vocalista, ejecutan instrumentos de viento-metal – trompetas, trombones tenor de émbolos, saxhones altos o *charchetas*, y sousafón –, viento-madera – clarinetes – y percusión – tambora, caja redoblante. A esta dotación instrumental suelen sumarse instrumentos como saxofones, acordeón, congas, timbales, batería, güiro, bajos y guitarras – tanto acústicas como eléctricas –, e incluso sintetizadores de teclado (como en el caso de las *tecnobandas*).³⁴⁸

Insertas ya en dinámicas completamente nuevas, las bandas comerciales – como también las *tecnobandas* – centraron sus esfuerzos para entrar y competir en el mercado global de la “música latina”, por lo que incorporaron baladas románticas y cumbias a su repertorio, adquirieron sofisticados equipos técnicos, firmaron contratos con casas discográficas multinacionales y algunas de estas agrupaciones hasta realizaron giras a nivel internacional.³⁴⁹

En aras de un mayor éxito comercial, muchas de estas formaciones musicales se decantaron por interpretar la *narcomúsica*, inmensamente popular y ríspidamente polémica debido a su estrecha relación con el mundo del narcotráfico; la promoción de la *narcomúsica* estuvo a cargo de casas discográficas de pequeña

³⁴⁷ Ibídem, pp. 115, 116, 124.

³⁴⁸ Fermín Monroy Villanueva, *El México regional: narcocultura e imaginarios sociales. El caso de la música de banda* (Tesis de Licenciatura en Etnología), Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (México), 2017, p. 9.

³⁴⁹ Helena Simonett, Op. cit., 2015, p. 339.

escala, así como de multinacionales asentadas en el área metropolitana de Los Ángeles, en Estados Unidos.³⁵⁰

Al parejo de la mediatización comercial de las bandas de estilo sinaloense, y con antecedentes en la penúltima década del siglo XX, comenzaron a emerger músicas comerciales híbridas resultantes de la mezcla de banda sinaloense con otros géneros musicales.

Una de las primeras tentativas la representa el género comercial híbrido conocido como *tierra caliente*, cuyo primer exponente significativo fue la *tecnobanda Los Pajaritos de Tacupa*, la cual hilvanó en su instrumentación sonoridades eléctricas con aquellas que emulaban a las bandas de viento sinaloenses y a las orquestas de baile, habiendo entonces en esta agrupación una conjunción entre trompetas, clarinetes, saxofones, tuba eléctrica, timbales y batería, y con la que empezaron a interpretar un repertorio compuesto fundamentalmente por sones tradicionales y canciones rancheras.³⁵¹

Por aquellos años, la difusión del *tierra caliente* trascendió los límites regionales y se extendió hacia la diáspora calentana en Estados Unidos gracias a casas discográficas como Discos Ciudad y Discos Balsas; además, el estilo iniciado por *Los Pajaritos de Tacupa* se escindió en los años siguientes en distintas variantes, de las cuales sobresalieron la variante que incluye de modo prominente instrumentos de viento, y la variante más compacta y producida fundamentalmente por sintetizadores de teclado.³⁵²

Pero, indudablemente, la tentativa híbrida de *tecnobanda* más exitosa fue la que resultó de la mezcla de grupo y banda sinaloense. Independientemente de lo realizado en Michoacán y con un ulterior impacto mediático mucho más grande, esta variante denominada formalmente como *tecnobanda* fue experimentada y promovida por Manuel Contreras, gerente general de la casa discográfica

³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 339.

³⁵¹ Arturo Leyva, “¿Quién inició el género Tierra Caliente?”, *Arturo Leyva* (blog) 2018. Recuperado el 1 de julio de 2022, de <https://arturoleyva.com/quien-inicio-el-tierra-caliente/>

³⁵² *Ibíd.*

Fonorama; en la *tecnobanda*, la tuba y las *charchetas* fueron sustituidas con el bajo eléctrico y el sintetizador de teclado, y se adjuntó un vocalista.³⁵³

Después de 1992, el éxito de la *tecnobanda* preconizada por Manuel Contreras fue posible, como el de otros géneros comprendidos en la categoría “música grupera” – o *mexican regional* –, gracias a renombradas casas discográficas tanto nacionales – Metro Casa Musical, Disa, Musivisa – como extranjeras – Fonovisa Records, BMG Internacional, Sony Discos –, así como a influyentes empresas del entretenimiento, como Televisa o Univisión; en tanto fenómeno masivo de música-baile y constituido en un referente identitario transnacional, la *tecnobanda* alcanzó un éxito tan rotundo a través de agrupaciones como *Banda Móvil* – una de las pioneras del género –, *Banda Machos*, *Banda Maguey*, *Banda Pequeños Musical* y *Banda R-15*.³⁵⁴

Es así que la música de las bandas comerciales y de las *tecnobandas* imbuyó el ambiente sonoro mexicano, ya sea por la radio o por las gentes que migraban a Estados Unidos; las nuevas modas musicales supusieron una puesta a prueba para las bandas de viento, pues conllevaron, en términos generales y en muchos casos, una reinterpretación de las mismas bandas, no sólo en cuanto a su estructura interna y al instrumental empleado, sino también en los espacios de actuación y las prácticas musicales de las agrupaciones en cuestión.³⁵⁵

Tan tremendo fue el impacto de las bandas comerciales y de las *tecnobandas* en el paisaje sonoro nacional que, por ejemplo, la etnomusicóloga Helena Simonett refiere que las bandas de viento rurales en los más remotos ranchos de la Sierra Madre Occidental saben tocar todos los éxitos de la *Banda El Recodo* y de la *Banda Machos*, y los músicos jóvenes de aquellos lares aprenden estas canciones antes de adentrarse en el repertorio tradicional.³⁵⁶

³⁵³ Helena Simonett, Op. cit., 2015, p. 342.

³⁵⁴ Cfr: Ibídem, pp. 342 – 344; Luis Omar Montoya Arias, Op. cit., 2010, pp. 129, 131.

³⁵⁵ Bertha Georgina Flores Mercado, Op. cit., 2015, pp. 298 – 299.

³⁵⁶ Helena Simonett, Op. cit., 2015, p. 345

Los comienzos del siglo XXI.

La efervescencia mediática que desde los años postreros del siglo XX han protagonizado en México las bandas comerciales ha conservado su vigencia en lo que va del siglo XXI, pues a las bandas que a partir de 1990 acapararon los reflectores y se consolidaron en el mercado musical – v.g., *Banda El Recodo*, *Banda La Costeña*, *La Arrolladora Banda El Limón* o *La Original Banda El Limón* –, se sumaron agrupaciones como *Banda MS*, *Banda San José de Mesillas* – renombrada posteriormente como *La Adictiva* –, *Banda Carnaval*, *Banda Los Recoditos* o *Banda Los Sebastianes*. Algunas de las últimas agrupaciones nombradas han mantenido en el nicho comercial del *mexican regional* una inercia favorable hasta nuestros días.

En el lapso en cuestión se configuraron y cobraron fuerza en el ambiente musical mediático híbridos resultantes de la mezcla de la banda de viento con otros géneros musicales, despuntando en popularidad el *pasito duranguense*,³⁵⁷ el *norteño banda*³⁵⁸ y el *sierreño banda*, los dos últimos todavía vigentes actualmente en la escena musical comercial.

Este periodo es, con mucho, el más prolífico en lo atinente a los estudios sobre las bandas de viento en México pues, además de conservar vigencia las líneas de investigación inauguradas en décadas anteriores, otras líneas comenzaron a abrirse camino, develando nuevas aristas temáticas y explorando otras regiones del país hasta entonces inadvertidas. De modo que, a continuación, serán traídos a colación algunos de estos estudios acerca del tema en ciernes, plasmados principalmente en registros discográficos, tesis de grado, artículos de revista y capítulos de libros.

A comienzos de la nueva centuria, aparecieron dos interesantes registros discográficos: el de Aurelio Audelo Chícharo sobre la *Banda Mixe de Oaxaca*, y el de Eduardo Luna Ángel acerca de la *Guelagueta*.

³⁵⁷ Helena Simonett, Op. cit., 2015, pp. 339 – 342, 344 – 345.

³⁵⁸ Fermín Monroy Villanueva, Op. cit., 2017, p. 14.

En el primer caso, Audelo Chícharo consigna que, desde su primer registro discográfico a principios de los años 80 de la centuria pasada, la *Banda Mixe de Oaxaca* ha desarrollado una encomiable labor de difusión de la música de banda de viento tradicional mixe – consistente en 25 producciones fonográficas exclusivas, y 14 coproducciones con otras agrupaciones musicales –, erigiéndose como una propuesta genuina de arte popular.³⁵⁹

En el segundo caso, Luna Ángel refiere que, a casi una centuria de su institución, la *Guelaguetza* es más que un mero espectáculo donde se muestran el colorido y el júbilo que, a más de uno, rebosa lo folclórico. Se ha escrito desde entonces para precisar su datación – en los tiempos precortesianos o en el periodo virreinal –, y pese a que las argumentaciones que sustentan tales intentos no se han comprobado plenamente, lo que sí puede asentarse es que la más acabada expresión cultural de la resistencia indígena – o por lo menos, una de las más relevantes – es la música interpretada por bandas de viento, música que tiene una importancia central en tal espectáculo.³⁶⁰

A poco de concluir la primera mitad de la primera década del siglo XXI, vio la luz el trabajo de Luz Virginia García Dávila³⁶¹, en el que explica la función de la música de banda en la fiesta de Santiago Apoala – municipio perteneciente a la Mixteca Alta, en el estado de Oaxaca –, siguiendo de cerca los derroteros teóricos de autores como Artur Simon, Anthony Seeger o Alan Merriam.

Tras los apartados preliminares abocados en la metodología y el planteo teórico, García Dávila presenta aspectos generales geográficos e históricos del poblado, así como los antecedentes históricos de la fiesta en honor a Santiago Apóstol, retrotrayéndose la historia tanto del poblado como de la fiesta a los comienzos del periodo virreinal, debido a la influencia decisiva de factores como la instauración

³⁵⁹ Véase: Aurelio Audelo Chícharo, *La Banda Mixe de Oaxaca*, Fonoteca INAH, Ciudad de México (México), 2001.

³⁶⁰ Véase: Eduardo Luna Ángel, *Guelaguetza*, Fonoteca INAH, Ciudad de México (México), 2004.

³⁶¹ Véase: Luz Virginia García Dávila, *La música de banda en la fiesta de Santiago Apoala* (Tesis de Licenciatura en Etnomusicología), Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música, Ciudad de México (México), 2004.

de las encomiendas o la labor evangelizadora de los dominicos en la región mixteca.

Luego, la autora presenta una descripción y análisis de la secuencia de eventos que conforman la fiesta, en el transcurso de la cual la música de las bandas de viento delinea los límites entre los mundos sagrado y profano, renueva el espacio y el tiempo rituales, permeando por añadidura cada uno de los acontecimientos que integran la secuencia votiva, fungiendo como un importante *leitmotiv* de comunicación y de cohesión social.

Por último, García Dávila transcribe y analiza una selección de piezas interpretadas por las bandas de viento durante la fiesta de Santiago Apoala, selección que comprende géneros musicales como la canción ranchera, la marcha militar, el corrido, la chilena y el son michoacano.

Principiando la segunda mitad de esa misma década, Ely Salmerón García y Nadia Mercedes Salmerón García³⁶² refieren el caso de la banda de viento en la Tierra Caliente guerrerense.

Las autoras presentan un panorama general de la organización del sistema musical del municipio de Tlapehuala, sistema del cual son protagonistas el “conjunto de tamborita” – difundido como símbolo identitario de los calentanos – y la banda de viento, sobre la cual las autoras, tras un somero repaso histórico de las bandas, de su instrumentación, repertorio, y usos y funciones en la vida social y cultural, dan cuenta de la prominencia que tienen las bandas de viento, prominencia que se debe, antes que por motivos identitarios, a razones referentes a lo necesario y lo práctico, dada su versatilidad.

También durante la segunda mitad de aquella década, Enrique Rivas Paniagua³⁶³ hace lo propio en relación con las bandas de viento en el estado de Hidalgo.

³⁶² Véase: Ely Salmerón García y Nadia Mercedes Salmerón García, “La banda de viento en la Tierra Caliente de Guerrero. El caso de Tlapehuala”, *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos*, vol. II, núm. 86, Ciudad de México (México), 2006, pp. 40 – 45.

Rivas Paniagua distingue en el estado de Hidalgo dos zonas geo-musicales claramente diferenciadas: la primera, comprendida por la Sierra Alta y la Huasteca – ésta última con prolongaciones en los estados de Veracruz y San Luis Potosí –, y la segunda, correspondiente al Valle del Mezquital y la Comarca Minera.

Acerca de las bandas de viento de la primera zona, comparten las siguientes características: no tienen un director a la cabeza, sino un “capitán”, quien es un integrante más de la banda, pero que tiene a su cargo la convocatoria a los ensayos, el cuidado de la escoleta y la gestión de audiciones y honorarios; sus integrantes son músicos “de oído” o “líricos”, de modo que el saber musical es aprendido viendo, oyendo e intentando hasta obtener el resultado sonoro deseado; dichas agrupaciones tienen su “fuerte” en un repertorio consistente en alabanzas, sones y huapangos – géneros capitales para las fiestas patronales, las danzas autóctonas y las festividades populares, respectivamente –, un repertorio aderezado con géneros como la cumbia, la quebradita, la canción ranchera o la balada romántica, y que todavía conserva remanentes decimonónicos (valeses, polkas, marchas).

En contraste, las bandas de viento de la segunda zona difieren de las anteriores en los siguientes puntos: están encabezadas por un director; su repertorio es de corte académico de clara inspiración decimonónica, y en el que están ausentes los sones de danza tradicionales; el saber musical es enseñado y transmitido mediante partituras; su instrumentación es considerablemente más grande, con inclusión de nutridas secciones de instrumentos de viento-madera (clarinetes, saxofones). Estas características emparentan a estas bandas de viento con sus similares de otros estados mexicanos como Oaxaca, Michoacán o Tlaxcala.

Por su parte, Horacio Gómez Lara³⁶⁴ da cuenta del auge de las bandas de viento en los Altos de Chiapas como resultado de la apertura de los pueblos al sistema

³⁶³ Véase: Enrique Rivas Paniagua, *Lo que el viento nos dejó. Hojas del terruño hidalguense*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca (México), 2008, pp. 237 – 244.

³⁶⁴ Véase: Horacio Gómez Lara, “Las bandas de viento en Chiapas. Identidades musicales emergentes”, *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e*

económico capitalista, así como de la desacralización de algunas prácticas religiosas – romerías, peregrinaciones en honor a santos patronos – en la región alteña, resultado situado de un marco social interétnico.

Tal apertura está expresada por una desigualdad presente en varios niveles – sobre todo en el institucional – y posibilita una confluencia cultural en la que se funden musicalmente regiones distantes entre sí, el norte y el sur de México.

En una tesitura semejante, Martín de la Cruz López Moya, María Luisa de la Garza y Efraín Ascencio Cedillo³⁶⁵ examinan las transformaciones relacionadas con la emergencia de bandas de música en Teopisca, Chiapas – transformaciones insertas en el plano más general de la actividad musical de la citada entidad del sur de México – y, especialmente, las que conciernen a la transición de las bandas de viento tradicionales a las *tecnobandas*.

De reciente datación, estas transformaciones están acordes a la creación de programas de “fomento” y “rescate” por parte de las instancias gubernamentales estatal y nacional, tras el levantamiento de los zapatistas a mediados de la última década del siglo pasado, y los subsecuentes debates sobre “lo indígena”.

A caballo entre las primeras dos décadas del siglo XXI, resalta la labor de dos investigadores en el estudio de las bandas de viento en México: Bertha Georgina Flores Mercado y Luis Omar Montoya Arias.

Flores Mercado ha dado cuenta de los cambios concernientes a las bandas de viento en Michoacán³⁶⁶ y Morelos.³⁶⁷

Historia: Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos, vol. II, núm. 86, Ciudad de México (México), 2009, pp. 3 – 9.

³⁶⁵ Véase: Martín de la Cruz López Moya, María Luisa de la Garza, y Efraín Ascencio Cedillo, “Del tambor y el pito a las tecnobandas: el caso de Teopisca, Chiapas”, *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos*, vol. II, núm. 86, Ciudad de México (México), 2009, 107 – 111.

³⁶⁶ Véase: Bertha Georgina Flores Mercado, “Mujeres de metal. La participación femenina en las bandas de viento de Tingambato, Michoacán”, *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos*, vol. II, núm. 86, Ciudad de México (México), 2009, pp. 10 – 15.

Acerca del primer caso refiere, primeramente, que el papel de las mujeres en el sostén de la tradición musical de bandas de viento ha sido fundamental, vinculadas directa o indirectamente con tal tradición.

Al establecer el capitalismo una división del trabajo marcada por el género, las mujeres que optaron por el camino de la música, se han topado con un constante cierre de puertas; en el caso de las de Tingambato, al no tener cabida en las bandas comerciales, irónicamente han hallado relativa acogida en las bandas “tradicionales” o “culturales”, formaciones en las que se cifra su libertad para elegir la música como camino de vida.

Respecto al caso de Totolapan, Flores Mercado muestra la relación entre memoria y territorio a partir de lo relatado por músicos de bandas de viento del municipio morelense en turno, entendiéndose el territorio como un espacio simbolizado, un espacio forjado por una diversidad de prácticas correspondientes a la vida musical – enmarcadas temporalmente entre los decenios cuarto y noveno del siglo pasado –, y que lo territorial no es algo que lo definan sólo el mercado hegemónico o las políticas gubernamentales.

Para ello, la autora parte de la premisa de que una región se define, más que por la existencia de una concreta práctica cultural, por las relaciones y los procesos que, en el caso que analiza, le permitieron rastrear cuatro circuitos territoriales que demarcaron la región en ciernes en el lapso temporal previamente indicado: el festivo-musical, el de los instrumentos musicales, el de las partituras y el de la educación musical. De manera que el territorio apropiado simbólicamente por los músicos de Totolapan – vía los recorridos, las formas de desplazamiento y los significados – excede al estado de Morelos, abarcando también al Distrito Federal – hoy Ciudad de México – y a municipios de los estados de Puebla y México, aún después de la transición de las bandas “clásicas” a las de formato comercial al interior del mismo Totolapan.

³⁶⁷ Véase: Bertha Georgina Flores Mercado, “Memoria colectiva, región sociomusical y bandas de viento en Totolapan, Morelos”, *Cuicuilco*, vol. 21, núm. 61, Ciudad de México (México), 2010, pp. 189 – 210.

Por su parte, Montoya Arias se ha centrado en el estudio de las bandas de viento, tanto dentro como fuera de México, pero por ahora echaremos un vistazo a un ejemplo de su trabajo sobre las bandas mexicanas

Montoya Arias³⁶⁸ analiza el proceso de formación de la tradición musical en el sur de Guanajuato, a través de dos familias: los Sosa y los Arpero, oriundos de los municipios de Salvatierra y de Villagrán, respectivamente. Fungiendo en ambos casos como un *leitmotiv*, el saber musical se transmite de generación en generación en el núcleo familiar.

Además, Montoya Arias da cuenta, mediante un tamiz teórico, de las estrategias que ambas familias han seguido y que han generado un poderoso pábulo identitario, no sólo de las familias en cuestión, sino de la región de la que son oriundas; en concreto, tanto los Sosa de Salvatierra como los Arpero de Villagrán coinciden en trascender desde los entornos locales delineados por el ceremonial patronal y la música “antigua” (v.g., valeses, polkas, marchas), pasando por las múltiples redes de intercambio cultural - vía las fiestas patronales - con bandas de viento de otros estados mexicanos (Michoacán, Querétaro, Puebla), hasta el salto hacia los grandes espacios y plataformas regidos por el Estado o la industria musical, coadyuvando a que la misma tradición musical y la identidad familiar y regional no permanezcan estáticas ni se desmedulen, sino que se reinventen.

Comenzando la segunda década del siglo XXI, apareció el trabajo de Vilka Elisa Castillo Silva³⁶⁹, en el que da cuenta de cómo la música se ha convertido en un elemento del proceso de adecuación que ha vivido la localidad texcocana de San Jerónimo Amanalco, en el Estado de México. Proceso en el que, a la sazón de las circunstancias culturales y socioeconómicas, la música ha devenido allí en un elemento vital en el contexto festivo local, y ha sido el pábulo - vía el repertorio - de un reforzamiento de las identidades sociales.

³⁶⁸ Véase: Luis Omar Montoya Arias, “Bandas de viento, tradición e identidad en el sur de Guanajuato”, *Revista Digital Universitaria*, vol. 10, núm. 2, 2009, pp. 3 – 13.

³⁶⁹ Véase: Vilka Elisa Castillo Silva, *La banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco* (Tesis de Maestría en Música-Etnomusicología), Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música, Ciudad de México (México), 2011.

Al cabo de presentar aspectos generales geográficos, históricos, socioeconómicos y culturales de la localidad en cuestión, Castillo Silva muestra que los marcos delineados por el sistema de cargos y el ciclo festivo están estrechamente vinculados con las ocasiones y contextos musicales en los que se desarrollan uno de los tipos de banda de viento existentes allí: las bandas “clásicas”, en función de su repertorio musical académico. Los otros dos son las bandas “aztecas” – a base de chirimías, huéhuetl y caja redoblante – y de “tamborazo” – o de estilo sinaloense.

En ese sentido, las bandas “clásicas” envuelven y permean con su música el ceremonial patronal de San Jerónimo Amanalco, resaltando de manera prominente el repertorio que allí reproducen, cuyo momento crucial y más acabado en el devenir festivo es el concurso entre bandas “clásicas”; es en este momento votivo específico en el cual el repertorio musical se convierte en una reproducción simbólica, y donde mejor se aprecia tanto el impacto de lo global en lo local, como la construcción de la identidad social, entrando en juego conceptos como el prestigio social.

Por su parte, y con base en la propuesta antroponómica del sociólogo francés Daniel Bertaux, Jorge A. González³⁷⁰ aborda una historia de familia de tres generaciones – los Beltrán Fuentes – en una banda de viento de Comala – municipio perteneciente al estado de Colima –, a través de la cual reconstruye procesos globales específicos de la producción de la industria cultural de la música.

González considera el caso de la familia y la banda en cuestión como el diseño de una estrategia organizativa cuyo éxito radica en evitar una “desenergetización” a la que la ruralía ha sido sometida por la estructura económica dominante en México – al parejo del afianzamiento del neoliberalismo desde las postrimerías del siglo XX –, mostrando cómo una estructura familiar se adapta y se organiza para la producción de músicos.

³⁷⁰ Véase: Jorge A. González, *Op. cit.*, 2014, pp. 285 – 312.

En ese sentido, la banda correspondiente a la familia Beltrán Fuentes de Comala atravesó tres etapas, no sin exención de tensiones y sobresaltos: la ritual, tanto cívica como religiosa; la lúdica, un lapso transitorio; la comercial, orientada en exclusiva hacia los bailes, los conciertos y las presentaciones. Siguiendo el orden previamente delineado, mientras en las etapas primera y segunda la agrupación en turno se llamaba simplemente *Banda de Comala*, es a partir de la tercera donde pasó a denominarse *Banda Comala*.

En 2015, es publicado el libro *Bandas de viento en México*, una obra sistemática que presenta por vez primera un panorama amplio de las bandas de viento a lo largo y ancho del territorio mexicano. La obra es coordinada por Bertha Georgina Flores Mercado.

En la introducción de la obra en cuestión, Flores Mercado señala que estas formaciones musicales – conocidas también como bandas “de viento” o “de aliento” – tienen una amplia y diversa presencia en México, encontrándose a lo largo y ancho del país bandas de distinto tipo – militares, municipales, estatales, obreras, campesinas, sinfónicas, religiosas o “tamborazo”, por mencionar sólo algunas.³⁷¹

Sin abandonar la complejidad social, cultural, económica, pedagógica, política e histórica que presentan las bandas, Flores Mercado conviene en agruparlas en 4 grandes categorías para caracterizar esas formaciones musicales – institucionales, culturales o tradicionales, comerciales regionales, y de mercado global –, y a pesar de la condición arbitraria de su clasificación, la autora considera que dicha clasificación permite identificar posiciones y significados que tienen las bandas, y afirmar que en nuestro país “no hay una sola banda”.³⁷²

En cada uno de los capítulos de esta obra colectiva, se despliega un abanico de aproximaciones de estudio y análisis de la historia, la reproducción y la vigencia de

³⁷¹ Bertha Georgina Flores Mercado, “Introducción”, en B.G. Flores Mercado (coordinadora), Op. cit., 2015, p. 9.

³⁷² *Ibíd.*, p. 10.

las bandas de viento en distintos contextos socioculturales de México; enseguida, se referirán de la obra en ciernes los capítulos de corte claramente antropológico.

En el sexto capítulo, Alexander Gums³⁷³ da cuenta de la permanencia del estilo tradicional de banda de viento en Tlayacapan, permanencia que los músicos de la banda homónima han procurado afianzar con el paso de los años; dicha permanencia está enmarcada y es entendida en un contraste antagónico con las bandas comerciales de Sinaloa, las cuales desde el antepenúltimo decenio del siglo XX han sido asociadas con la así denominada “narcocultura”, y en este marco los músicos de la *Banda de Tlayacapan* se han erigido como custodios de una concreta tradición musical que es vista por ellos mismos como una importante parte de su identidad cultural y de la de su localidad.

Para comprender este menester emprendido por los músicos de una de las bandas de viento más antiguas de México, Gums considera la historia social de Tlayacapan, los orígenes de la banda homónima, las vicisitudes históricas y los desarrollos estilísticos que dicha agrupación ha atravesado y tenido en el transcurso de décadas, su estructura interna y dotación instrumental, las estrategias de enseñanza y salvaguarda de la tradición musical cultivada al interior de la banda, su papel como instancia moral y social dentro de la localidad, y su repertorio, el cual ha sido el pábulo del deslinde musical y cultural de la *Banda de Tlayacapan* frente a las bandas comerciales de la ya citada entidad del noroeste mexicano.

En el octavo capítulo, Soledad Hernández Méndez³⁷⁴ describe la construcción de los aprendizajes musicales en una banda de la localidad de San Jerónimo Tlacoahuaya – municipio ubicado en los Valles Centrales de Oaxaca –, y muestra cómo los niños y jóvenes hacen posible dicha construcción en “comunidad de práctica” – retomando el concepto utilizado ya por el sociólogo

³⁷³ Véase: Alexander Gums, “Guardianes de la tradición: la Banda de Tlayacapan, Morelos”, en B.G. Flores Mercado (coordinadora), Op. cit., 2015, pp. 154 – 181.

³⁷⁴ Véase: Soledad Hernández Méndez, “El arte de aprender, ser músico y hacer música en comunidad: la Banda Infantil y Juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya, Oaxaca”, en B.G. Flores Mercado (coordinadora), Op. cit., 2015, pp. 207 – 230.

suizo Étienne Wenger –, y cómo los aprendizajes musicales se expresan como participación sociocultural en la localidad en ciernes.

Para entender mejor los procesos educativos musicales en San Jerónimo Tlacoahuaya, Hernández Méndez pasa revista a la trayectoria histórica de las bandas de viento de la localidad y de la formación musical que tuvieron las gentes que integraban dichos conjuntos, la integración y organización de las bandas de viento – por afinidad o por tradición familiar.

Además, Hernández Méndez ve a la banda de viento como una “comunidad de práctica” que se conforma con base en la integración y el compromiso mutuo por aprender a hacer música y ser un músico en y para la localidad; en vista de este eje entre lo individual y lo colectivo, pone como un ilustrativo caso la *Banda Infantil y Juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya*, formación que pone en acción sus valores morales y artísticos, y genera relaciones e interacciones sociales, experiencias y conocimientos, permeando los roles y funciones de sus integrantes, así como los recovecos que marcan tanto el aprendizaje musical propiamente dicho de los educandos como la búsqueda y el afianzamiento de una identidad cultural colectiva en la que se encauza lo ya aprendido.

En el noveno capítulo, Ignacio Márquez Joaquín y Flores Mercado³⁷⁵ refieren el predominio musical y económico de las bandas de viento en el paisaje sonoro purépecha, las cuales, con antecedentes en la manufactura de instrumentos de viento y de percusión durante los periodos precortesiano y virreinal, han contado desde los siglos XIX y XX con una ilustre pléyade de músicos (instrumentistas, directores, compositores) que contribuyeron – y han contribuido – crucialmente a la delineación y consolidación de la tradición de banda de viento entre los purépechas.

³⁷⁵ Véase: Ignacio Márquez Joaquín y Bertha Georgina Flores Mercado, “*Kustakueri Jánhaskaticha*. La Banda Sinfónica P’urhépecha”, en B.G. Flores Mercado (coordinadora), Op. cit., 2015, pp. 231 – 251.

No obstante, Márquez Joaquín y Flores Mercado señalan que, a finales de la penúltima década del siglo XX comenzó un proceso de escisiones entre las filas de las bandas de viento purépechas que marcaron la transición de más de una de ellas a los estilos comerciales tan en boga en las postrimerías de aquel siglo, a la sazón del impacto de la globalización en los procesos de la industria musical, vía los medios de comunicación masiva; como resultado, muchos de los músicos que fundaron aquellas bandas en un formato más tradicional tuvieron que abandonarlas – por voluntad propia o por coerción –, al no encajar en el formato de banda comercial.

En contrapartida con el escenario antes descrito, a iniciativa del propio Márquez Joaquín se conformó en 2005 la *Banda Sinfónica Púrhépecha*, integrada primeramente por maestros músicos mayores de 50 años que habían dejado sus anteriores agrupaciones, y que contó con Anacleto García Mateo como su primer director musical; desde su fundación, la banda se ha empeñado en rescatar el repertorio tradicional y académico purépecha, y ha sido una red social de apoyo económico a los músicos y a sus familias.

En el décimo capítulo, Vilka Elisa Castillo Silva,³⁷⁶ luego de referir los cambios socioeconómicos que ha experimentado la localidad de San Jerónimo Amanalco y su impacto en la vida sociocultural de este poblado perteneciente a la demarcación municipal mexiquense de Texcoco, menciona los tipos de banda de música existentes en la localidad: la banda “clásica” o de viento, con una dotación instrumental de corte sinfónico y un repertorio esencialmente académico; la banda “azteca”, consistente en *huéhuetl*, una o dos chirimías y caja redoblante; y la banda “de tamborazo” – o “de quebradita” –, cuyo repertorio consiste fundamentalmente en música comercial.

Este impacto ha sido un óbice crucial para los amanalqueños que se dedican a la música dentro de las bandas “clásicas”, pues les ha brindado una mayor

³⁷⁶ Véase: Vilka Elisa Castillo Silva, “La banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco, Texcoco, Estado de México”, en B.G. Flores Mercado (coordinadora), Op. cit., 2015, pp. 253 – 271.

accesibilidad a los centros educativos musicales adjuntos a la capital mexicana, y a un mayor acercamiento con la cultura musical académica.

Enseguida, Castillo Silva aborda uno de los momentos de mayor importancia en la fiesta patronal de la localidad en turno: el concurso entre bandas de viento “clásicas”. Con datación de la primera mitad del séptimo decenio del siglo XX, en estos concursos han tomado parte no sólo bandas “clásicas” mexiquenses – como las de poblados texcocanos como Santa María Tecuanulco o Santa Catarina del Monte –, sino también de otros estados mexicanos como Puebla, Tlaxcala e Hidalgo, y en el transcurso de dichas competiciones musicales, las formaciones partícipes exhiben un repertorio fundamentalmente académico (oberturas operísticas, movimientos de sinfonías, rapsodias, etc.), siendo evaluadas las interpretaciones de las bandas participantes por un jurado externo que es elegido en la localidad anfitriona por una comisión de músicos o por el grupo de mayordomos.

Entrando de lleno en un plano más decidido de la discusión teórica, la autora aduce que los concursos entre bandas “clásicas” son competiciones en el ámbito de lo humano, una arena nueva en la cual las localidades partícipes, a través de sus bandas “clásicas” que sólo en esos concursos transmutan sus dimensiones hasta alcanzar una envergadura orquestal, resuelven divergencias que en otros tiempos eran zanjadas por medio de enfrentamientos violentos.

Estas contiendas musicales, en tanto “actos santificados” en virtud del espacio sacralizado en el que tienen lugar, catalizan y mitigan las tensiones sociales, coadyuvan al fortalecimiento de las identidades con base en la diferencia con los otros por medio de la interpretación de la música, y dan cuenta de la soltura en la movilidad y desenvolvimiento de los músicos de banda amanalqueños y de otros lares en diversos espacios sociales (local, regional y extra-regional), así como de la reciprocidad entre los mismos músicos.

En el onceavo capítulo, Flores Mercado³⁷⁷ enmarca dentro de la así denominada “nueva ruralidad” los procesos de cambio socioeconómico que han redefinido la fisonomía sociocultural de Totolapan – municipio ubicado en los Altos de Morelos –, descollando de entre tales procesos los de urbanización, industrialización, cambios en la estructura de la tenencia de la tierra e introducción de servicios públicos, los cuales se han engarzado con otras rutas (medios de comunicación, migración e inmigración, comercio) y han implicado conjuntamente nuevos referentes identitarios que han ido cambiando no sólo las estructuras familiares, religiosas, políticas, económicas y culturales a nivel local y regional, sino también la cultura musical de Totolapan y de los Altos de Morelos.

Es desde este contexto a partir del cual Flores Mercado pasa revista del poblado en ciernes su organización económica, en la que resalta la música no sólo como una de las principales fuentes de sustento material, sino también como una fuente de identidad cultural colectiva (Totolapan, un “pueblo de músicos”), como un punto de convergencia de asociaciones – juntas comunales, mayordomías religiosas, compadrazgos – y, a escala regional, circuitos culturales y socioeconómicos – ferias, tianguis, palenques, charrerías y peregrinaciones – de gran importancia en la vida local.

Con base en la premisa de que los procesos de cambio en la cultura musical de un lugar específico, sus prácticas y sus portadores, resultan de un proceso más amplio y estructural llamado “modernización”, Flores Mercado contrasta la vida musical local de antaño – remontándose a la primera mitad del siglo XX – con la de tiempos recientes: del predominio de la “razón comunitaria” – caracterizada como tradicional – al de la “razón económica” – empatada con la lógica capitalista – en las relaciones sociales; desde la “música de chirimía”, pasando por las bandas de viento “clásicas”, hasta las bandas comerciales de estilo sinaloense.

Entonces, estos cambios que reflejan el viraje de la cohesión colectiva al protagonismo individual incidieron también en el valor y el significado de la música

³⁷⁷ Véase: Bertha Georgina Flores Mercado, Op. cit., 2015, pp. 273 – 302.

al interior de las bandas – perdurando, empero, los vínculos del quehacer musical con el trabajo en el campo –, en sus espacios de actuación – de un “hacer comunidad” a un espectáculo –, en sus repertorios musicales – de la música académica occidental a la música comercial popular –, en los concursos entre bandas – de los realizados en las fiestas patronales de la ruralía a los organizados por las instituciones gubernamentales y los medios de comunicación masiva –, y en la indumentaria de sus integrantes – del pantalón de manta, pasando por la camisa y el pantalón de mezclilla o el “de vestir”, al uniforme de banda comercial.

Entre los escritos posteriores a *Bandas de viento en México*, referiremos los de Mercedes Alejandra Payán Ramírez, Adriana Saldaña Ramírez y Silvia E. Muñoz Ortiz, ya en la segunda mitad de la segunda década del siglo XXI, y el de Silvia Shedir Salgado Salinas, a comienzos del tercer decenio del siglo en turno.

Mercedes Alejandra Payán Ramírez³⁷⁸ analiza la praxis, estrategias y situaciones en las que tiene lugar la socialización del conocimiento musical en las escoletas de las bandas filarmónicas en el municipio oaxaqueño de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe – concretamente, la cabecera municipal y una de sus agencias, Tierra Blanca –, prestándose atención no sólo a la influencia, molde y recreación de las dinámicas de la vida comunal en las prácticas de educación musical, sino también la posibilidad recursiva de que éstas últimas produzcan la vida comunal, y a lo que coadyuvan grandemente un pensamiento y un conocimiento específicos. Desde una óptica en la que reivindica la subjetividad de las propias pesquisas, la autora se propone entender la organización del conocimiento musical y sus formas de socialización, pasando revista previa a aspectos de la organización territorial, política y económica, así como de la identidad étnica y del saber comunal, advirtiéndose la importancia de las asambleas comunales, los tequios, el sistema de cargos o la *gozona*.

³⁷⁸ Véase: Mercedes Alejandra Payán Ramírez, *Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca* (Tesis de Maestría en Etnomusicología), Universidad Nacional Autónoma de México – Facultad de Música/Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico/Instituto de Investigaciones Antropológicas, Ciudad de México (México), 2017.

En este panorama, las bandas filarmónicas captan la mayoría de los eventos socioculturales que a menudo se traslapan – v.g. misas, jaripeos, bailes, quema de fuegos pirotécnicos o concursos de bandas de viento –, lo que impele a sus miembros una enorme responsabilidad a nivel social y musical – habiendo no sólo ejecutantes y directores, sino también compositores en activo –, reproduciendo un repertorio muy prolijo – desde sones tradicionales y música votiva ritual, pasando por piezas de corte tropical y jazzístico, hasta obras musicales académicas –, el cual está graduado según la dificultad técnica entre simple y complejo, habiendo grados medianos intermedios – medianamente simple y medianamente complejo.

En ese sentido, la escoleta, comprendida desde una dimensión física y concreta, es a un tiempo acción y sustantivo, se configura como un espacio complejo que, además de constituirse como un espacio de aprendizaje musical, el cual está firmemente anclado en la lectoescritura y se ha abierto a la adición de elementos formales, armónicos y organológicos nuevos que contribuyen a que la tradición musical no sea estática sino dinámica; es también el escenario de un entramado de relaciones socio-musicales cuyas figuras clave son el “capillo” – administrador y autoridad religiosa –, el director y los integrantes de la banda, quienes organizan el conocimiento musical con base en el estudio y en la participación colectiva tanto en las fiestas como en los tequios – esto último en el caso de los educandos –, reproduciéndose aquí las dinámicas y lógicas comunales que implican un “saber”, un “saber hacer” y un “saber ser” en el mundo.

Entretanto, Saldaña Ramírez³⁷⁹ analiza el papel de la música como pábulo de identidad y de sentido comunitario entre los mixtecos de la Montaña de Guerrero – que se asentaron en la parte oriental del estado de Morelos, reproduciendo allí uno de sus emblemas culturales: las bandas de viento.

Conminados por las ríspidas condiciones de vida en sus lugares de origen, los mixtecos procedentes del municipio guerrerense de Copanatoyac se asentaron en

³⁷⁹ Véase: Adriana Saldaña Ramírez, “Bandas de viento y sentido de comunidad entre los mixtecos de Morelos”, *Inventio*, vol. 13, núm. 30, Cuernavaca (México), 2017, pp. 23 – 29.

municipios morelenses como Ayala, Jiutepec, Tepoztlán, Tlayacapan, Yautepec o Yecapixtla, trabajando en aquellos lares como jornaleros en el cultivo de hortalizas, flores y caña de azúcar, y si bien lo último ha redundado en una mejoría en su calidad de vida, no han estado exentos de aspavientos como la discriminación por parte tanto de mestizos como de nahuas. Pero con todo y este escenario, los mixtecos de Copanatoyac se han servido de la reproducción de algunos de sus emblemas culturales que les han permitido construir sentido de comunidad: las bandas de viento, las celebraciones a los santos patronos y las ofrendas a los difuntos.

Por su parte, Silvia E. Muñoz Ortiz³⁸⁰ examina el tópico de la enseñanza musical al interior de las familias de la localidad texcocana de Santa María Tecuanulco, en el Estado de México; enseñanza que está engarzada en una lógica de reciprocidad, como una manera de cooperación con la localidad, una en la que la música es una actividad económica importante.

A partir del trazado de genealogías, Muñoz Ortiz considera cuatro casos de familias a través de los cuales advierte la transmisión de una “tradicción cultural” como es la música, la cual es encauzada en dos direcciones: la primera, como herencia familiar que brinda la posibilidad de acceder a un trabajo o a escuelas superiores de música, de la talla del Conservatorio Nacional de Música; la segunda, para el empleo, pues los hijos pueden tocar en las bandas de viento – “el hueso” –, obteniendo un ingreso que ayude en los gastos del hogar, de familias que, en lo concerniente a su situación económica, se caracterizan por ser de múltiples oficios unipersonales, de modo que una persona sea músico y, a un tiempo, albañil, jornalero o tendero.

Por último, de manera exploratoria y con base tanto en el binomio interculturalidad-comunalidad como en los planteamientos de antropólogos como

³⁸⁰ Véase: Silvia E. Muñoz Ortiz, “Ciclos de cooperación: la enseñanza de la música como herencia familiar. Familias nucleares y redes de parentesco en Santa María Tecuanulco, Texcoco”, en B. Flores Hernández y L.E. Dávila Díaz de León (coordinadores), *Origen: destino. Para la historia de las familias mexicanas*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes (México), 2018, pp. 353 – 364.

Blacking y Merriam, Salgado Salinas³⁸¹ aborda la educación musical en dos bandas de viento del municipio chatino de San Juan Lachao, ubicado al sur del estado de Oaxaca. En específico, la autora da cuenta de las formas de transmisión de la música y su relación con la vida sociocultural local y, asimismo, se propone comprender los procesos formativos y cognitivos musicales de niños y adolescentes que conforman las bandas de viento de la población en ciernes, contemplándose la realización de un estudio abocado en el desarrollo del proyecto educativo comunitario para el estudio social de la música, tomando las experiencias de los educandos tanto en un sentido descriptivo como en la reflexión epistémica de los educandos mismos como sujetos de conocimiento.

En lo atinente a este caso concreto, para una mayor comprensión de los procesos educativos musicales y del contexto en el que éstos tienen lugar, Salgado Salinas también asume el concepto de “cultura musical” – planteado por autores como el etnomusicólogo Gonzalo Camacho – como el conjunto de hechos musicales que han sido transmitidos históricamente y que se configuran como un dispositivo de identidad por medio de la apropiación colectiva de estos hechos; en lo relativo al desarrollo de estas pesquisas, está estructurado en un encuadre de la construcción de las pesquisas mismas en la medida de los acercamientos con las bandas de viento, en la interacción con los sujetos que abarcan el ejercicio musical, y en las tensiones y negociaciones entre el espacio local y el proceso educativo musical.

En este recuento comprendido entre los siglos XVI y XXI, pueden identificarse tres momentos muy significativos en relación con las bandas de viento en México: el primero, atinente a las formaciones musicales precursoras de las bandas, y en el que se advierte un férreo predominio eclesiástico y castrense; el segundo, en el

³⁸¹ Véase: Silvia Shedir Salgado Salinas, “Trabajo de campo en dos bandas de viento en la población de San Juan Lachao y Santa María Rancho Nuevo, Oaxaca. Un acercamiento desde lo comunitario e intercultural de la educación musical”, *Carta Tepa*, año 4, núm. 7, 2022, pp. 9 – 28.

que emergen las bandas de viento en el sentido moderno y donde tuvo un sólido peso el Estado nacional, entretrejiéndose estrechamente con éste el elemento castrense mucho más que en el momento anterior; y el tercero, en el que inicia una reconfiguración a gran escala en las bandas mexicanas, marcada por el fulgurante ascenso de la industria cultural de la música a nivel nacional e internacional, coadyuvando procesos tanto de asimilación como de resistencia.

Justo al último momento nombrado pertenecen los escritos de corte antropológico sobre las bandas de viento en México, los cuales en su mayoría han sido publicados desde los últimos años del siglo XX, siguiendo diversas líneas indagatorias y en atención a distintas regiones del país. Hasta ahora, en lo que concierne a las formaciones musicales en cuestión, el tópico educativo ha sido abordado por autores como Flores Mercado, Montoya Arias, Hernández Méndez, Muñoz Ortiz y Salgado Salinas, y sobre el tópico laboral han hecho correr tinta autores como Ochoa Cabrera, Palerm Viqueira, Flores Mercado, González y Saldaña Ramírez.

Tomando en consideración estos antecedentes, la aproximación hacia el tema central del trabajo que aquí se presenta se afirma en una tentativa para remarcar la pertinencia de trabajos que tengan en la mira los aspectos educativos y laborales de las bandas de viento en México, como también en un afán de distanciamiento relativo al sesgo étnico-identitario que, considerando más de uno de los trabajos antes citados, se ha convertido ya en una tónica predominante.

CAPÍTULO III. GUADALUPE NOPALA: PASADO Y PRESENTE.

A partir de este capítulo, se hará un descenso de lo general a lo particular, desde lo avistado a nivel nacional e internacional en el capítulo anterior a lo atinente a lo local – aludiendo intermitentemente a lo estatal y regional –, dando cuenta tanto del lugar donde se efectuó la investigación, cuanto del objeto mismo, respectivamente. En otras palabras, Guadalupe Nopala.

En el capítulo en cuestión, se mostrarán aspectos generales del municipio de Hueyoxxtla y de la localidad de Guadalupe Nopala, los cuales han sido retomados de documentos emanados de las más recientes administraciones municipales y de escritos académicos relativos tanto a la demarcación municipal en cuestión como a la entidad federativa a la que pertenece, así como de la información etnográfica recogida sobre el terreno.

Generalidades geográficas.

Hueyoxxtla es un municipio situado al norte del Estado de México. Con una superficie de 246.30 kilómetros cuadrados, se localiza entre los paralelos 19° 49' 50'' y 20° 04' 24'' de latitud norte; los meridianos 98° 55' 55'' y 99° 08' 35'' de longitud oeste, y con una altura mínima de 2,200 m.s.n.m. y máxima de 3,100 m.s.n.m.³⁸²

Colinda al norte con los municipios de Ajacuba y San Agustín Tlaxiaca (Hidalgo), al sur con el municipio de Zumpango (Estado de México), al oriente con los

³⁸² *Programa Trienal de Asistencia Social 2016 – 2018*, Sistema Municipal DIF Hueyoxxtla, Estado de México, 2016, p. 11.

municipios de Tizayuca y Tolcayuca (Hidalgo), y al poniente con los municipios de Tequixquiac y Apaxco (Estado de México).³⁸³

La mayor parte del territorio del municipio mexiquense en turno está conformada por terrenos ejidales, consistentes íntegramente en 13 091. 46 ha. Dentro de tales terrenos se encuentran zonas urbanas, contándose entre ellas Guadalupe Nopala. Las zonas urbanas han ido creciendo por considerarse una alternativa inmediata de ocupación del suelo, de manera que el proceso de ocupación de zonas ejidales se puede extender si no se toman las medidas adecuadas.³⁸⁴

La superficie que se destina al uso agrícola al interior del municipio de Hueyoxtla es de 13, 717.14 has (el 55.55% del total de la superficie municipal), y aunque esto lo coloca como la principal actividad económica en el municipio, lejos está de potencializarse.³⁸⁵

En este sentido, frente al uso agrícola de temporal – el cual ocupa buena parte de la superficie utilizada, y su producción vira hacia el autoconsumo –, el uso agrícola de riego es casi ínfimo, pues para sus efectos, sólo hay un canal, el canal Marcelo Palafox, el cual es distribuidor de aguas negras al 0.31% de las 13717.4 has de uso agrícola, ubicadas en los ejidos de Hueyoxtla, Guadalupe Nopala, Jilotzingo, San José Batha y San Francisco Zacacalco.³⁸⁶

Así, pues, los principales cultivos en el municipio son el maíz, frijol, trigo y cebada, los cuales ocupan tanto los terrenos planos de los valles cuanto en las partes bajas de los lomeríos adyacentes.³⁸⁷

En lo concerniente a la tenencia de la tierra, la mayor parte del territorio municipal está conformado por los terrenos ejidales, representando más de la mitad del territorio mismo (13 091.46 ha); en este tipo de régimen se encuentran zonas

³⁸³ “Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Hueyoxtla”, *Gaceta del Gobierno. Gobierno del Estado Libre y Soberano de México*, 2018, p. 14.

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 54.

³⁸⁵ *Ibíd.*, p. 35.

³⁸⁶ *Ibíd.*, p. 35.

³⁸⁷ *Ibíd.*, p. 35.

urbanas, a las cuales pertenece Guadalupe Nopala, y lo cual está aparejado, como ya se dijo antes, al crecimiento considerable de estas zonas³⁸⁸.

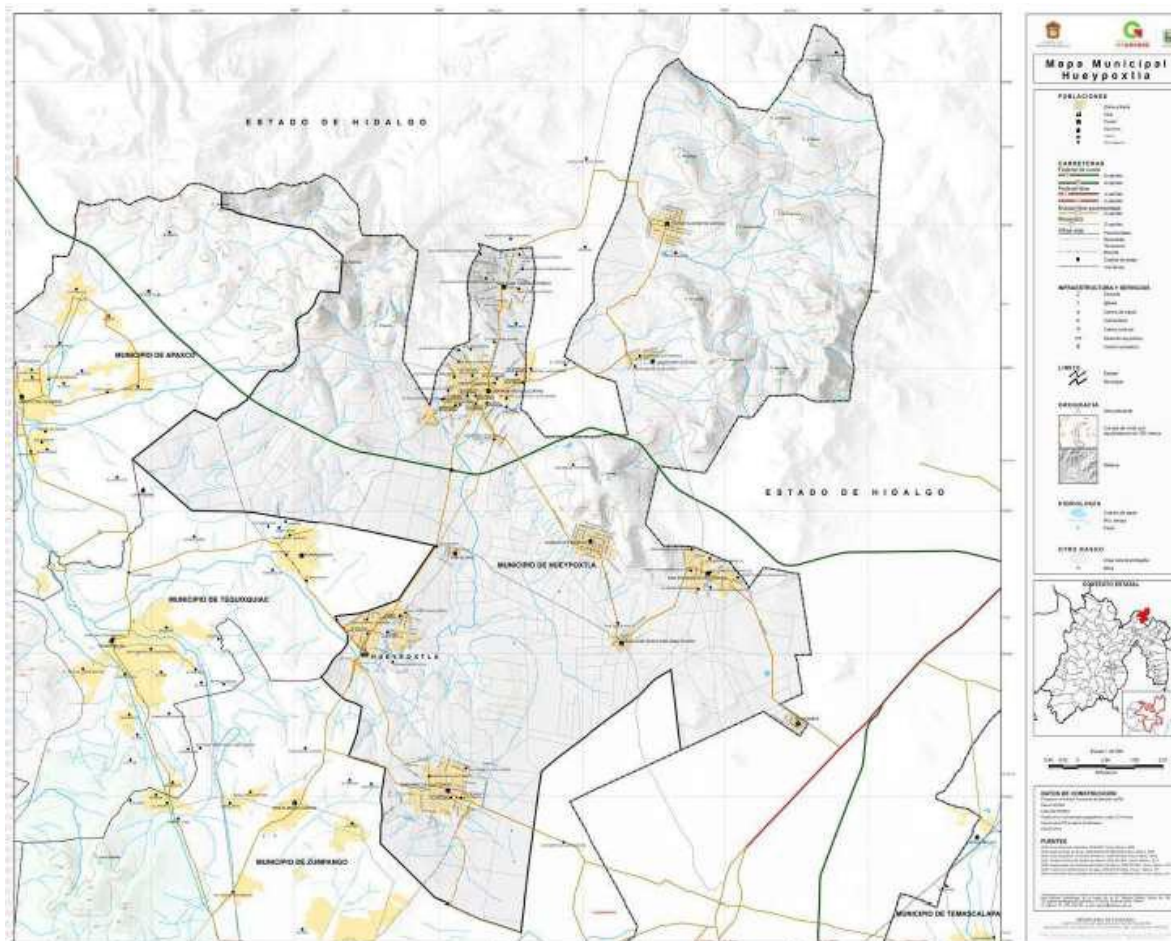


Imagen 1. Mapa del municipio de Hueypoxtla, Estado de México Fuente: *Programa Trianual de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, p. 16.

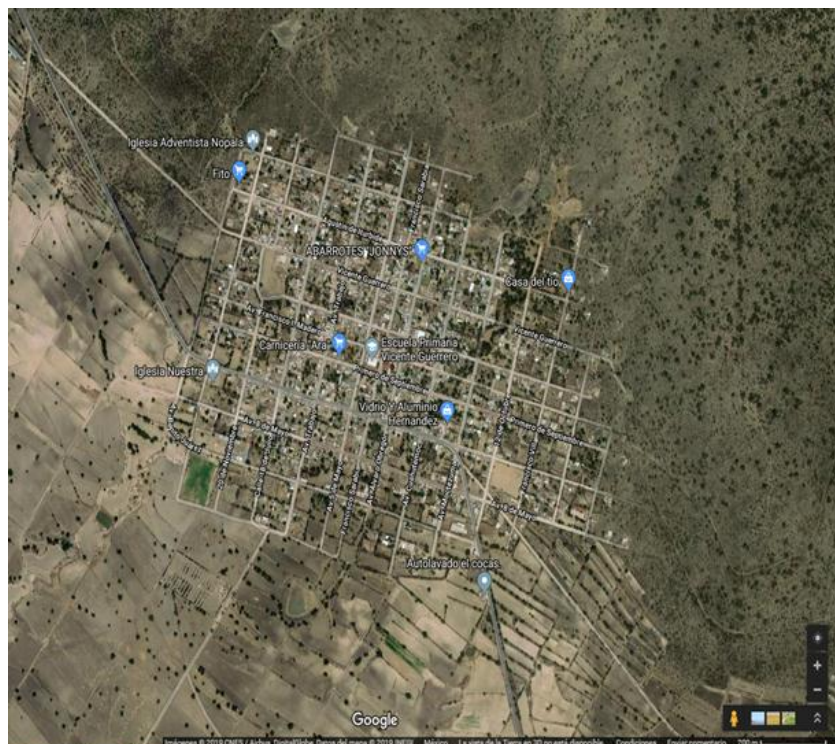
Guadalupe Nopala³⁸⁹ es una de las 14 localidades que conforman el municipio de Hueypoxtla³⁹⁰, en una zona ocupada por areniscas y tobas volcánicas.³⁹¹

³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 54.

³⁸⁹ De acuerdo con el testimonio del señor Luis Alberto Hernández Juárez (28 años, habitante de Guadalupe Nopala; albañil) (trabajo de campo, agosto de 2021), éste el nombre eclesiástico de la localidad, pero su nombre jurídico-secular es San Miguel Tepetates y Nopala.

³⁹⁰ *Programa Trianual de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, p. 15.

Es un pueblo que tiene una población que está un poco arriba de los mil habitantes, con una altura de 2,433 metros sobre el nivel del mar, y con coordenadas de longitud - 99.014444 y de latitud 19.936389.³⁹²



**Imagen 2. Mapa de la localidad de Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México.
Fuente: Google Maps, obtenido el 22 de junio de 2019.**

³⁹¹ INEGI, “Carta Topográfica. Escala 1:250,000 e INEGI 2010. Marco Geoestadístico Municipal versiones 3.1 y 4.2”, 2003.

³⁹² *Nuestro México*. Recuperado el 16 de octubre de 2019, de <http://www.nuestro-mexico.com/Mexico/Hueypoxtla/Nopala-Guadalupe-Nopala/>



Imagen 3. Vista panorámica de Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

Las localidades vecinas de Guadalupe Nopala son: San Pedro la Gloria y Tezontlalpan de Zapata, al norte; San José Batha, al sur; San Miguel Tepetates y Santa María Ajoloapan, al oeste; y San Francisco Zacacalco, al este.³⁹³

En este poblado se encuentra el Cerro Arandas, con una altura aproximada de 2910 m.s.n.m.,³⁹⁴ así como varios cuerpos acuíferos, como los jagüeyes “El Muerto”, “La Presita”, “La Lagunilla”, “El Chivo” y “El Escondido”.³⁹⁵

En los últimos años, estos jagüeyes han resentido sequedad debido a las escasas precipitaciones pluviales – en comparación con años anteriores –, y para rescatar lo que queda todavía de algunos de ellos, se ha requerido de máquinas para

³⁹³ Luis Alberto Hernández Juárez, agosto de 2021.

³⁹⁴ “Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Hueypoxtla”, 2018, p. 30.

³⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 31 – 32.

desazolvarlos.³⁹⁶ Su uso actual ha quedado casi acotado a la gente de la localidad que tiene ganado.³⁹⁷

La superficie del pueblo es de terreno plano, y el tipo de suelo que lo cubre es el Vertisolpélico – subgrupo perteneciente a la unidad de suelo llamada Vertisol –, el cual se caracteriza por ser de color negro o gris oscuro, aunque aparece de manera limitada en las estribaciones del ya mencionado Cerro Arandas, terreno con pendiente mayor al 15%.³⁹⁸



Imagen 4. Faldas del Cerro Arandas. Guadalupe Nopala, Hueycoxtila, Estado de México.

Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

³⁹⁶ José Antonio Hernández Hernández, 37 años, habitante de Guadalupe Nopala; clarinetista de la *Banda Tierra de Aranda*. Testimonio oral (trabajo de campo), junio de 2021.

³⁹⁷ Israel Ruiz Sánchez, 35 años, habitante de Guadalupe Nopala; trombonista de la *Banda Tierra de Aranda*. Testimonio oral (trabajo de campo), julio de 2021.

³⁹⁸ *Programa Triannual de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, p. 21.



Imagen 5. Jagüey “El Chivo”. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.



Imagen 6. Jagüey “El Muerto”. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

De entre la flora presente en los alrededores del pueblo, predominan el pirul, el nopal, el maguey, el cardón, el huizache,³⁹⁹ la escobilla y la biznaga.⁴⁰⁰ Respecto a la fauna salvaje, perduran especies como el alicante, la víbora de cascabel, el cencuate, el zopilote, el gavilán, el correcaminos o el techalote (un roedor subterráneo emparentado con la ardilla); hasta hace pocos años, aún era posible encontrar animales como el coyote, el gato montés o la golondrina. La flora y la fauna silvestres locales están resurgiendo al cabo de una serie de incendios que, debido a las sequías, acaecieron en el segundo decenio del siglo XXI.⁴⁰¹

Generalidades históricas.

Hacia 1219, fue fundada la población de Hueyoxtla, llamándose en un primer momento *Iztactzacuala* – en náhuatl –, debido a la piedra blanca que de allí era extraída para hacer cal;⁴⁰² bajo la dominación azteca, junto a las poblaciones de Tlapanaloya, Tequixquiac y Jilotzingo, Hueyoxtla formaba parte de la región que, en tiempos precortesianos, fue conocida como la Teotlalpan, que iniciaba al norte del lago de Zumpango – en el Estado de México – y se extendía hasta Actopan, en el estado de Hidalgo.⁴⁰³

Es este periodo en el que *Iztactzacuala* cambió su nombre a otro también de origen náhuatl, *Gueypuchtla* (Hueyoxtla), que en lengua castellana significa “grande feria”, llamándose así por tener el poblado el primer gran mercado en la Teotlalpan.⁴⁰⁴

³⁹⁹ Alfonso Jaime Hernández Salas, 40 años, habitante de Guadalupe Nopala; trombonista de la *Banda Alientos de Guadalupe Nopala*. Testimonio oral (trabajo de campo), julio de 2021.

⁴⁰⁰ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁴⁰¹ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021

⁴⁰² Francisco del Paso y Troncoso, *Papeles de Nueva España, Segunda serie. Geografía y estadística, Volumen VI. Relaciones geográficas de la diócesis de México*, Sucesores de Rivadeneyra, Imprenta de la Real Casa, Madrid (España), 1905, p. 26.

⁴⁰³ Vladimira Palma Linares, “Historia de la producción de cal en el norte de la cuenca de México”, *Ciencia Ergo Sum*, vol. 16, núm. 13, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca (México), 2009, p. 227

⁴⁰⁴ Francisco del Paso y Troncoso, Op. cit., serie II, vol. VI, 1905, p. 26.

De acuerdo con el historiador y geógrafo Francisco del Paso y Troncoso, esta región era llamada así porque: “en tiempo de su gentilidad [de los *naturales* que allí vivían] no era poblada ny abitava nadie en ella, por lo que la thenyan dedicada a sus dioses [...]”.⁴⁰⁵

Al interior de la estructura política mexicana, Hueypoxtla, Tlapanaloya, Tequixquiac y Jilotzingo estaban sujetas a Apaxco, la cual a su vez se encontraba entre los pueblos bajo la dominación de Tlacopan y, a nivel tributario, correspondía a la provincia de Hueypoxtla, que tributaba a México-Tenochtitlan.⁴⁰⁶ En aquellos tiempos, las gentes de Hueypoxtla daban como tributo a los aztecas productos como mantillas de henequén, redes para la pesca e instrumentos para la guerra (arcos, flechas), amén de venados, conejos, codornices, maíz, frijoles y calabazas⁴⁰⁷; además, a su cuenta corría el procesamiento de la cal.⁴⁰⁸

Después de la caída de México-Tenochtitlan en 1521, Hueypoxtla y sus estancias de Tianguistongo y Tlacuitlapilco fueron dadas en encomienda a Antón Bravo y Pedro Valeriano y, hacia 1550, la doble encomienda fue heredada por el hijo de Antón Bravo del mismo nombre y María Garao García, hija de Pedro Valeriano, persistiendo esta encomienda al menos hasta 1659.⁴⁰⁹

Hacia 1570, en la cuenca de México había 15 corregimientos, 12 de los cuales se encontraban en la parte central, y Hueypoxtla se encontraba, junto a Tornacuxtla, en la parte norte de la cuenca y, por entonces, también había en Hueypoxtla un cura párroco y un vicario, siendo elevada su iglesia al rango de parroquia en 1593.⁴¹⁰

En los comienzos del periodo virreinal, en Hueypoxtla la quema de piedra caliza se convirtió en una importante industria,⁴¹¹ tendiéndose un comercio muy activo entre la capital de la Nueva España y los indígenas de Hueypoxtla – vía los

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, p. 26.

⁴⁰⁶ Vladimira Palma Linares, *Op. cit.*, 2009, p. 228.

⁴⁰⁷ Francisco del Paso y Troncoso, *Op. cit.*, serie II, vol. VI, 1905, pp. 28 – 29.

⁴⁰⁸ *Programa Trianual de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, p. 4.

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 4.

⁴¹⁰ *Ibíd.*, pp. 4, 5.

⁴¹¹ Vladimira Palma Linares, *Op. cit.*, 2009, p. 231.

comerciantes españoles –, y la gente de pueblos cercanos como Jilotzingo compraban la cal en Hueypoxtla, para después quemarla y hacerla rendir, requiriendo este proceso de hornos y combustibles de madera, así como de ciertos conocimientos técnicos.⁴¹²

Para entonces, de las canteras de Hueypoxtla se extraían piedras de molino, habiendo muchas caleras y otras piedras con tonalidades rosadas con las que se construían columnas y fachadas; estas piedras eran muy resistentes, y cuyo aprovechamiento por parte de los *naturales* era muy dúctil, por no decir escaso.⁴¹³

El control del acceso a la cal era detentado por los principales de Hueypoxtla, pertenecientes a la nobleza otomí que gobernó allí, primero bajo la dominación mexicana y después bajo la española; ellos eran quienes decidían sobre los derechos de la explotación del recurso en cuestión.⁴¹⁴ Luego de que la encomienda de Hueypoxtla fuera otorgada a los ya citados Antón Bravo y Pedro Valeriano, la población de Hueypoxtla tenía que pagar con 8 hornos de cal que, en total, producían 200 cargas con destino a la Ciudad de México.⁴¹⁵

No obstante, el auge de esta industria en Hueypoxtla se eclipsó ulteriormente debido al intermediarismo entre comerciantes, a la dependencia del mercado principal de la capital novohispana, y a la obtención de la mayor parte de la cal y de la sal para uso doméstico, sobre todo ya en las postrimerías del Virreinato, desde la región de Tula – situada más al norte – y desde Xaltocan, respectivamente⁴¹⁶. Además, los mercados de Hueypoxtla y de su comarca se proveían de productos, tales como el algodón, de gente procedente de otras regiones, entre ellas la sierra de Metztitlán.⁴¹⁷

Posteriormente con el crecimiento de las haciendas en la región, hubo una serie de acuerdos para que los habitantes de los poblados pudieran sacar piedras

⁴¹² *Programa Trianual de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, p. 5.

⁴¹³ Francisco del Paso y Troncoso, *Op. cit.*, serie II, vol. VI, 1905, pp. 30 – 31.

⁴¹⁴ Vladimira Palma Linares, *Op. cit.*, 2009, p. 232.

⁴¹⁵ *Ibíd.*, p. 233.

⁴¹⁶ *Programa Trianual de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, p. 5.

⁴¹⁷ Francisco del Paso y Troncoso, *Op. cit.*, serie II, vol. VI, 1905, p. 31.

calizas para quemarlas, como los acuerdos habidos entre las gentes de Hueypoxtla y la hacienda de Casa Blanca; estos acuerdos perduraron hasta comienzos del siglo XIX.⁴¹⁸

Para 1820, Hueypoxtla y su comarca eran delegación perteneciente a la alcaldía mayor de Atitalaquia, con base en el decreto para constituir ayuntamientos en la Nueva España, y también con fundamento en la Constitución de Cádiz y en el reglamento respectivo y expedido a tal efecto por la Corona española. Es así que, en ese mismo año, Hueypoxtla devino como municipio, constituyendo su propio ayuntamiento, y agrupando en torno a sí a las poblaciones pertenecientes a la parroquia de Hueypoxtla: los pueblos de Santa María la Calera, San Francisco Zacacalco, San Juan Tianguistongo y Jilotzingo, y las haciendas de Tezontlalpan, Batha, Casa Blanca y Temoaya, con sus respectivos ranchos.⁴¹⁹ Como resultado del incumplimiento, por parte de los hacendados, de los convenios habidos con la gente de poblados adyacentes, surgieron litigios por los derechos al acceso a la tierra.

Por ejemplo, para 1826, Ignacio de la Fuente, administrador de la hacienda de Casa Blanca, se quejó ante el patrón José Santillán de que los medieros y vecinos de la hacienda actuaban como si tuvieran más derecho que los mismos dueños, y que sacaban piedras de los terrenos de Casa Blanca para quemarlas; en contrapartida, los ayuntamientos de Hueypoxtla y Tizayuca se quejaron del despojo de sus tierras por parte de la hacienda de Casa Blanca y, con base en un documento del deslinde hecho al Conde de Regla en la entrega que se les hizo de las tierras, alegaron que ellos eran medieros de esas tierras “desde tiempos inmemoriales”, y que no se les permitía que los animales pastaran en aquellas tierras, ni extraer de ellas cal ni leña.⁴²⁰

Para 1864, el municipio de Hueypoxtla contaba con una población de 5, 892 habitantes y, por entonces, las más sobresalientes de las haciendas del municipio fueron las de Tezontlalpan y Casa Blanca; la hacienda de Casa Blanca estaba

⁴¹⁸ Vladimira Palma Linares, Op. cit., 2009, p. 233.

⁴¹⁹ *Programa Trianual de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, pp. 5 – 6.

⁴²⁰ Vladimira Palma Linares, Op. cit., 2009, p. 234.

valuada en 136 mil pesos, y al igual que en la hacienda de Tezontlalpan, se producía maíz, cebada y trigo, así como pulque.⁴²¹

Debido a los acontecimientos bélicos que asolaron a México por aquellos años – las guerras de Reforma y de intervención francesa –, las pérdidas que estas conflagraciones acarrearón a la hacienda de Casa Blanca constaban de 8 mil pesos, por lo que en ella había pocos animales; para resarcirse de las pérdidas acaecidas y para mejorar la producción agrícola, las haciendas requerían de obras de irrigación, necesidad por demás acuciante debido a la calidad “tepetatosa” e inclemente de las tierras.⁴²²

Por otra parte, sólo se producía cal (las fábricas eran por entonces desconocidas en el municipio), y era muy escasa la leña para producirla, por lo que los trabajadores de la hacienda tenían que traerla caminando hasta más de tres leguas y, a cambio de eso, obtenían medio real y tres cuartillos de maíz por día.⁴²³

Por entonces, el trabajo en el campo se convirtió en la principal actividad económica, y las mejores tierras se encontraban dentro de las grandes haciendas; entretanto, la actividad comercial a cargo de particulares era magra, debido a que las haciendas controlaban las ramas del comercio y la industria, no sólo la producción agrícola y ganadera en gran escala, teniendo para su servicio los trabajadores acasillados con sus esposas, hijos y otros parientes que moraban en las mismas haciendas.⁴²⁴

Esta situación se mantuvo hasta los tiempos de la Revolución Mexicana, cuando el movimiento agrario se intensificó en el municipio gracias a la efervescencia armada de aquella época, y se gestionó el ejido de Hueypoxtla; para 1920, a raíz de la aplicación de la Ley Agraria, se integraron como pueblos las comunidades

⁴²¹ *Ibíd*em, p. 7.

⁴²² *Ibíd*em, p. 7.

⁴²³ *Ibíd*em, pp. 7 – 8.

⁴²⁴ *Ibíd*em, p. 8.

agrarias de Guadalupe Nopala, San José Batha, El Carmen, Casa Blanca, La Gloria y Tezontlalpan de Zapata.⁴²⁵

Este fenómeno fue cónsono a la efervescencia del reparto agrario durante la gestión de Carlos Riva Palacio como gobernador del Estado de México (1925 – 1929), efervescencia que tuvo como móvil principal la agitación social desatada tanto por la rebelión cristera como por los levantamientos armados indígenas y campesinos debido a la lentitud en la dotación de ejidos que hasta entonces acaecía a nivel estatal.⁴²⁶

A la sazón de estas circunstancias, Hueypoxtla fue uno de los municipios mexiquenses más beneficiados en el reparto de tierras durante la gubernatura de Riva Palacio, con 11 mil hectáreas, junto a Malinalco (más de 11 mil hectáreas), Temascaltepec (poco más de 9 mil hectáreas), Jilotepec (poco más de 9 mil hectáreas), Jocotitlán (cerca de 6 mil hectáreas) y Texcaltitlán (más de 6 mil hectáreas).⁴²⁷

A pesar de estos visos alentadores, en Hueypoxtla la dotación de ejidos no estuvo exenta de aspavientos, resaltando sobre todo la falta de proporción entre cantidad y calidad en las tierras dotadas, ya que sólo 311 hectáreas eran de riego y 2, 321 lo eran de temporal, significando que únicamente alrededor de 20% de la tierra entregada era de labor.⁴²⁸

Situación que, a nivel estatal, se tornaría aún más complicada en décadas posteriores – principalmente a comienzos de la segunda mitad del siglo XX –, estribando fundamentalmente en la falta de tierras para una superpoblación campesina y conminando el desplazamiento de muchos campesinos hacia otras

⁴²⁵ *Ibíd*em, pp. 9 – 10.

⁴²⁶ Eduardo Aguado López, *Una mirada al reparto agrario en el Estado de México (1915-1992). De la dotación y la restitución a la privatización de la propiedad social*, El Colegio Mexiquense, Zinacantepec (México), 1998, pp. 75 – 76.

⁴²⁷ *Ibíd*em, p. 77.

⁴²⁸ *Ibíd*em, p. 79.

actividades económicas – sobre todo en el rubro industrial⁴²⁹ –, lo que impelió a estudiosos como el ingeniero agrónomo Ramón Fernández y Fernández a hablar de “agriculturismo” – es decir, una posición política romántica, paternalista y refractaria que, pretendiendo la protección de los campesinos menos favorecidos e idealizando la vida de los mismos campesinos, acaba inhibiendo el desarrollo económico.⁴³⁰

Y a la par de la desaparición de ejidos – vía permutas y expropiaciones de terrenos – para la ampliación de la Ciudad de México y de ciudades como Toluca, Tlalnepantla o Naucalpan, así como del desarrollo de las zonas industriales adyacentes a estas ciudades, en el Estado de México fueron puestos en la palestra de la discusión pública dos aspectos de la legislación ejidal nacional: el manejo de los fondos comunales ejidales y la persistencia del latifundio.⁴³¹

Al margen de tales discusiones, lo cierto es que la economía del Estado de México se benefició grandemente de la cercanía geográfica con el Distrito Federal – hoy Ciudad de México –, en el marco del auge del modelo de sustitución de importaciones entre 1940 y 1970 – amén de los coletazos de agotamiento de este modelo entre 1970 y 1982 –, no sólo por el creciente proceso de conurbación de los municipios mexiquenses a lo que hoy en día es la zona metropolitana de la capital del país, sino también por la política de desconcentración de las actividades económicas secundarias y terciarias hacia ciudades vecinas de la misma Ciudad de México; por la ubicación de un gran mercado de consumidores; por la infraestructura y comunicaciones de la capital mexicana y su zona de

⁴²⁹ Juan de Dios Pérez Galaz, “El Dr. Gustavo Baz, enfoca la cuestión agraria actual”, en F. Palomo Valencia, *Historia del ejido actual*, Editorial América, Ciudad de México (México), 1959, p. 6.

⁴³⁰ Ramón Fernández y Fernández, “Propiedad privada versus ejido”, en F. Palomo Valencia, Op. cit., 1959, p. 19. Véase también, de Fernández y Fernández: *Cooperación agrícola y organización económica del ejido*, Secretaría de Educación Pública, Colección Setentas, 108, Ciudad de México (México), 1973, pp. 15 – 16.

⁴³¹ Cfr: Juan de Dios Pérez Galaz, Op. cit., 1959, pp. 7 – 12.

influencia; y por la política de exención de impuestos para las industrias asentadas en territorio capitalino y mexiquense.⁴³²



Imágenes 7, 8, 9 y 10. Restos del casco de la ex hacienda de Casa Blanca. Colonia San Miguel Tepetates, localidad de Santa María Ajoloapan, Hueypoxtla, Estado de México. Fotos: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

Conviene hacer aquí una parada para señalar que es en los primeros años posteriores al término de la Revolución Mexicana, y en el contexto socio-histórico previamente reseñado, en el que se sitúa el momento iniciático al que se

⁴³² Edgar Iván Roldán Cruz, *Organización económica y desarrollo regional del estado de Hidalgo: pasado y presente*, El Colegio de Hidalgo, Pachuca (México), 2015, pp. 64 – 65, 110.

retrotraen las remembranzas de la gente mayor de Guadalupe Nopala acerca de la fundación de la localidad.

De acuerdo con lo que los mayores cuentan y que han narrado a su propia progenie (hijos, nietos), los primeros pobladores de Guadalupe Nopala vinieron de la hacienda de Casa Blanca – situada en lo que hoy es la colonia de San Miguel Tepetates, intermedia entre Guadalupe Nopala y Santa María Ajoloapan⁴³³ –, y a raíz de la expropiación de la misma hacienda y la subsecuente dotación ejidal, decidieron fundar una nueva localidad.⁴³⁴ El proceso de gestión ejidal previo a la fundación de la localidad transcurrió durante el tercer decenio del siglo XX, zanjándose en 1929, año en que a los otrora peones de la hacienda antes citada les fueron entregadas parcelas por funcionarios del gobierno mexiquense.⁴³⁵

Primeramente, se asentaron en un lugar conocido como El Salto – paraje ubicado entre Guadalupe Nopala y Santa María Ajoloapan –, el cual abandonaron debido a la calidad magra de la tierra; posteriormente, se establecieron en lo que hoy en día es Guadalupe Nopala⁴³⁶ desde diciembre de 1929, mudándose familias enteras, y siendo elegido el señor Macario Reyes como primer delegado de Guadalupe Nopala. Para 1930, los recién llegados se pusieron a escombrar los lotes o terrenos que les correspondían, y comenzaron el trazado de las primeras calles de la localidad; en el transcurso del cuarto decenio del siglo XX, también fueron construidas la escuela primaria “Vicente Guerrero” y la primera de las iglesias en honor a la Virgen de Guadalupe, la santa patrona del poblado.⁴³⁷

En las primeras dos décadas de existencia de Guadalupe Nopala, las gentes de la localidad – incluidos los niños – se dedicaban, primeramente, a la agricultura de

⁴³³ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁴³⁴ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁴³⁵ Don Odilón Hernández Sánchez, 95 años, habitante de Guadalupe Nopala; músico retirado. Testimonio oral (trabajo de campo), julio de 2021. Él formó parte de la segunda generación de la primera banda de viento de Guadalupe Nopala, agrupación en la que don Odilón tocaba el clarinete.

⁴³⁶ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁴³⁷ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

temporal, cultivando maíz, frijol, cebada y trigo;⁴³⁸ para la tracción de la tierra, hacían acopio de yuntas de bueyes. En estas actividades, las gentes trabajaban en jornadas que comenzaban entre las 8:00 y 9: 00 hrs., y culminaban entre las 15:00 y 17:00 hrs.,⁴³⁹ ganando entre 3 y 4 pesos a la semana.⁴⁴⁰

Además de las actividades agrícolas, otras actividades económicas relevantes fueron la venta de leña y de carne de animales como el cerdo al exterior de la localidad, y ya por entonces la música empezó a descollar como una fuente complementaria de ingresos,⁴⁴¹ delineándose de manera enfática en la localidad la relación “música – campo”.⁴⁴² Por entonces, el agua de jagüeyes como “El Chivo” o “El Muerto” era aprovechada tanto para el consumo animal y humano – desde los jagüeyes las gentes acarreaban el agua en lomo de burros hasta sus casas –, como para el lavado de ropa por parte de las mujeres de la localidad.⁴⁴³

Además, ellos cuentan también que las casas eran hechas con pencas de maguey – teniéndose que renovar después de las temporadas pluviales – durante los primeros años de existencia de Guadalupe Nopala;⁴⁴⁴ y después, años más tarde, con piedra, adobe y con mezcla a base de lodo y estiércol, e incluso algunas de las segundas casas nombradas todavía siguen en pie.⁴⁴⁵ Entre 1960 y 1970, comenzó a gestionarse la introducción de servicios públicos como agua potable o luz eléctrica, menesteres que fructificarían en los siguientes años.⁴⁴⁶

⁴³⁸ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021; Don Inocencio Hernández Reyes, 88 años, habitante de Guadalupe Nopala; músico retirado. Testimonio oral (trabajo de campo), agosto de 2021. Él fue integrante de la banda de viento encabezada por su hermano don Aureliano Hernández, agrupación en la que don Inocencio tocaba la trompeta.

⁴³⁹ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021; Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁴⁴⁰ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁴⁴¹ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁴⁴² Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁴⁴³ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁴⁴⁴ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁴⁴⁵ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁴⁴⁶ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

Hacia 1982, se inauguraron las obras de terrazas para conservación del suelo y el agua, gestionando el diputado Marcelo Palafox Cárdenas la realización del canal que lleva su nombre, canal al que contribuyeron todos los ejidatarios con la mano de obra. Se trata de una obra hidráulica de riego con aguas negras del desagüe del Valle de México, con capacidad de 3 metros cúbicos y 18 kilómetros de longitud, para irrigar 3 mil hectáreas.⁴⁴⁷ En la gestión de este canal, fue un artífice clave el señor Severiano Hernández, oriundo de Guadalupe Nopala, quien fungió por aquellos años como presidente municipal de Hueypoxtla.⁴⁴⁸

En los dos últimos decenios del siglo XX, se aceleró el crecimiento de subsectores específicos de la actividad industrial – v.g., textil y prendas de vestir, productos metálicos, maquinaria, productos alimenticios, bebidas, tabaco, productos minerales no metálicos – en la parte sur del vecino estado de Hidalgo, principalmente en los municipios de Tula, Tepeji del Río, Tulancingo, Tepeapulco, Tizayuca y Actopan; esta diversificación se debió tanto por la localización de la capital estatal, Pachuca, en esta zona, como por la cercanía con la Ciudad de México, el mercado más grande a nivel nacional.⁴⁴⁹

En ese sentido, y de acuerdo con el antropólogo e historiador Sergio Sánchez Vázquez,⁴⁵⁰ el crecimiento industrial de Tizayuca creó la necesidad de mano de obra, conllevando allí un acelerado proceso de urbanización; a lo anterior, cabe agregar que estos procesos han tenido un impacto no sólo local, sino también regional, extendiendo su influencia a municipios mexiquenses como Hueypoxtla. Por ende, mucha gente de Guadalupe Nopala se vio impelida a declinar las labores agrícolas para enrolarse como obreros en las fábricas situadas en el

⁴⁴⁷ *Programa Trianual de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, p. 10.

⁴⁴⁸ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021; Luis Alberto Hernández Juárez, agosto de 2021.

⁴⁴⁹ Angélica María Vázquez Rojas, Diana Xóchitl González Gómez y Eduardo Rodríguez Juárez, “Concentración industrial y crecimiento económico: dualidad norte-sur en el estado de Hidalgo, México (1988 – 2008)”, *International Conference on Regional Science: financing and the role of the regions and towns in economy recovery*, Universidad de Zaragoza – Facultad de Economía y Empresa y Parainfo, Zaragoza (España), 2014, pp. 4, 6 – 8, 14.

⁴⁵⁰ Véase: Sergio Sánchez Vázquez, “Tizayuca: religiosidad, cultura y tradición”, Conferencia dictada en Tizayuca (Hidalgo, México) en agosto de 2019.

parque industrial de Tizayuca, al tiempo que comenzaron a proliferar en la localidad establecimientos comerciales como carnicerías y tiendas de abarrotes.⁴⁵¹

Entre 1997 y 1998, se intensificó la realización de obras públicas en el municipio, y aunque se concedió una gran primacía a los planteles educativos, no se descontinuaron las obras de pavimentación, guarniciones y banquetas, electrificación y agua potable,⁴⁵² las cuales también alcanzaron a Guadalupe Nopala⁴⁵³ y redefinieron grandemente su fisonomía como poblado, pues hasta entonces la localidad carecía de drenaje y sus calles todavía eran de terracería.⁴⁵⁴ En el último decenio de la centuria pasada, fueron edificadas tanto la segunda de las iglesias como la delegación municipal.⁴⁵⁵

Organización territorial.

En Guadalupe Nopala, la tenencia de la tierra es ejidal⁴⁵⁶ – la cual está dividida en parcelas⁴⁵⁷ –, y los ejidatarios de Guadalupe Nopala están organizados en torno a un comité consistente en un comisario, un secretario, un tesorero y un presidente de vigilancia. El primero está a cargo de la convocatoria de asambleas; el segundo, de la recaudación de dinero, cobro de documentos, y medición y reconocimiento de terrenos; el tercero, de la expedición de oficios; y el cuarto, de hacer rondines por los alrededores de la localidad.⁴⁵⁸

⁴⁵¹ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021. De hecho, desde entonces hasta en tiempos recientes trabaja allí una parte importante de la población económicamente activa de Hueyoptla (“Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Hueyoptla”, 2018, p. 60).

⁴⁵² *Programa Trienal de Asistencia Social 2016 – 2018*, 2016, p. 11.

⁴⁵³ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁴⁵⁴ Luis Alberto Hernández Juárez, agosto de 2021.

⁴⁵⁵ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁴⁵⁶ Roberto Sánchez Hernández, 53 años, habitante de Guadalupe Nopala; vendedor de pollos. Testimonio oral (trabajo de campo), junio de 2021. En el año nombrado, Sánchez Hernández fungió como uno de los delegados de esta localidad.

⁴⁵⁷ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁴⁵⁸ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.



Imagen 11. Delegación municipal. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

Los dueños de las parcelas situadas en las tierras ejidales pertenecientes a la localidad son en su mayoría personas de la tercera edad, cada una de las cuales tiene su respectivo título parcelario, así como un sucesor – ya sea un hijo, un sobrino o un nieto –, a cuyo nombre quedará la parcela en caso de que al dueño le sobreviniera la muerte;⁴⁵⁹ empero, hay casos en los que el dueño, aún con vida, puede ser dado de baja, y al quedar la parcela a nombre del sucesor, se le exime de faenas y cooperaciones al antiguo dueño.⁴⁶⁰

Para dirimir cualquier problema concerniente a la tierra, los ejidatarios acuden con el comisariado ejidal, el cual es la máxima autoridad al respecto. Por ejemplo, si algún habitante de Guadalupe Nopala quiere vender terreno a gente de otro poblado, no puede hacer eso y, por ende, no le otorgan la documentación

⁴⁵⁹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁴⁶⁰ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

correspondiente al comprador foráneo.⁴⁶¹ A pesar de la gran extensión del pueblo, no está dividido en barrios.⁴⁶²

Organización económica.

Según las estimaciones de las personas entrevistadas de Guadalupe Nopala,⁴⁶³ entre el 60% y el 90% se dedica a la música – hilvanada en muchas de las veces con las labores en el campo o en fábricas como las situadas en el parque industrial de Tizayuca⁴⁶⁴ –, mientras que el 10% restante está abocada en actividades distintas a la música. Al entender del señor Joaquín Hernández Santillán, el ingreso que procede de la actividad musical representa entre el 60% y 70% de todo el pueblo.⁴⁶⁵

Además, desde inicios del siglo XXI se ha incrementado la migración hacia Estados Unidos, principalmente por parte de la población joven de la localidad; la mayoría de los que han migrado actualmente residen en estados como Atlanta, California y Texas.⁴⁶⁶ De entre los que se fueron de “mojados” hacia Estados Unidos, algunos tienen ya sus documentos en regla y pueden ir y venir sin ningún problema, mientras que otros decidieron quedarse allá (en ciertos casos, hay gente que lleva más de 20 años en Estados Unidos, indistintamente de su situación legal).⁴⁶⁷

En el pueblo, los principales cultivos son el maíz y el frijol,⁴⁶⁸ amén de avena, cebada,⁴⁶⁹ alfalfa, calabaza⁴⁷⁰ y, en menor medida, trigo.⁴⁷¹ Recientemente, más

⁴⁶¹ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁴⁶² José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁴⁶³ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021; Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021; Edgar Iván García Soto, 31 años, habitante de Guadalupe Nopala; trompetista de la *Banda Los Viejones*. Testimonio oral (trabajo de campo), agosto de 2021.

⁴⁶⁴ Luis Alberto Hernández Juárez, agosto de 2021.

⁴⁶⁵ Joaquín Hernández Santillán, 26 años, habitante de Guadalupe Nopala; trompetista de la *Banda Hidalguense*. Testimonio oral (trabajo de campo), noviembre de 2019.

⁴⁶⁶ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁴⁶⁷ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁴⁶⁸ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021; José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

de un campesino de la localidad ha cambiado la siembra de maíz por la de avena y cebada, debido a que en el vecino poblado de San José Batha, los productores de la cebada tienen un convenio con una empresa cervecera; además, algunos ejidatarios de Guadalupe Nopala han cedido en renta sus tierras para que los de San José Batha puedan cultivar la cebada.⁴⁷² Principiando la primavera, se inicia la preparación de la tierra para sembrar; entre mayo y junio, tiene lugar la siembra, y entre septiembre y octubre, se cosecha lo cultivado⁴⁷³.

En Guadalupe Nopala, las tierras cultivables son tanto de temporal como de riego; el primer tipo está estimado en un 60%, en tanto que el segundo representa el 40% restante.⁴⁷⁴ Respectivamente, éstas se corresponden a las tierras bajas del pueblo, a la zona conocida localmente como El Llano.⁴⁷⁵ El agua para irrigar las tierras procede del canal Marcelo Palafox,⁴⁷⁶ así como desde unas bombas de rebombeo situadas en Tequixquiac, a las que se puede llegar caminando desde Guadalupe Nopala en un lapso aproximado de una hora con 45 minutos.⁴⁷⁷

Actualmente, la tracción de la tierra cultivable se hace a base de tractores, los cuales a principios del siglo XXI comenzaron a desplazar a las yuntas tiradas por bueyes, burros y caballos,⁴⁷⁸ las cuales son muy raras de ver hoy en día en la localidad.⁴⁷⁹ Las parcelas son propiedad de la gente de mayor edad, y a menudo sus primogénitos ayudan a sembrarlas.⁴⁸⁰ En el pueblo, hay más gente que da a medias las tierras a personas de otros pueblos para que las trabajen, como San José Batha y Tezontlalpan de Zapata⁴⁸¹; ellos se encargan de sembrar, cosechar

⁴⁶⁹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁴⁷⁰ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁴⁷¹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁴⁷² Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁴⁷³ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁴⁷⁴ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁴⁷⁵ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁴⁷⁶ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁴⁷⁷ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁴⁷⁸ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021; José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁴⁷⁹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁴⁸⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁴⁸¹ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

y, una vez realizada la cosecha, los surcos se reparten entre el dueño y el mediero, comúnmente 6 surcos cada uno.⁴⁸²

Entre los servicios con los que cuenta Guadalupe Nopala, están los de agua⁴⁸³ – un pozo de agua afiliado a la CONAGUA, un depósito de rebombeo y 2 tanques de almacenamiento –, y drenaje⁴⁸⁴ – las calles Morelos y Benito Juárez hacen las funciones de redes colectoras de oriente a poniente, y atarjeas que van de sur a norte.⁴⁸⁵ En lo que respecta a la infraestructura eléctrica, el servicio de alumbrado público en Guadalupe Nopala consiste en 172 luminarias, lo que representa un 95% de la cobertura de este servicio en la localidad.⁴⁸⁶

Los centros educativos que están presentes en la localidad corresponden a diferentes niveles; a saber, figuran entre estos centros el jardín de niños “Calmécac”, la escuela primaria “Vicente Guerrero”, la escuela secundaria “Francisco Villa”, y la escuela telesecundaria # 65; además, Guadalupe Nopala cuenta con un auditorio y una biblioteca.⁴⁸⁷

Acerca del transporte, una de las líneas de autobuses que brindan este servicio a la población de Hueyoptla, es la línea Baltazar.⁴⁸⁸ En un horario comprendido entre las 3:00 y 24:00 hrs., parte de la localidad de Santa María Ajoloapan hasta la estación del Metro “Martín Carrera” (Ciudad de México) y viceversa, con intervalos consistentes en cada 15 minutos, en la mayoría de las ocasiones; esta línea de autobuses brinda sus servicios de manera regular a Guadalupe Nopala y a localidades circundantes como Santa María Ajoloapan, San Francisco Zacacalco y El Carmen. Además de la cobertura dada por la línea de autobuses Baltazar, en Guadalupe Nopala también se encuentra funcionando un sitio de taxis.⁴⁸⁹

⁴⁸² Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁴⁸³ “Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Hueyoptla”, 2018, pp. 56 – 57.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, pp. 63 – 65.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 62.

Hoy en día, en Guadalupe Nopala aún se realizan faenas, y su realización varía según la situación que llegue a presentarse. Antes, a comienzos del siglo XXI dicha realización era más asidua cuando se trataba de la introducción de servicios como los de agua potable o drenaje; ahora, estos menesteres se gestionan ante la autoridad municipal, y ésta las cubre.⁴⁹⁰



Imagen 12. Iglesias (mayor y menor) dedicadas a la Virgen de Guadalupe. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

Organización político-administrativa y religiosa.

En Guadalupe Nopala, la principal autoridad es el delegado; además del delegado, entre las autoridades de la localidad se cuentan el Consejo de Participación

⁴⁹⁰ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

Ciudadana (COPACI) y el comisariado ejidal.⁴⁹¹ El delegado se ocupa, entre otras cosas, de las situaciones legales concernientes a la localidad; el COPACI está a cargo de la realización de obras públicas en Guadalupe Nopala; y el comisariado ejidal se encarga de los asuntos atinentes a las tierras.⁴⁹²

Para elegir a estos funcionarios, se convoca a asamblea general y se hacen planillas, cada una con sus representantes, y allí se hace la votación⁴⁹³; el número de planillas oscilan entre dos y tres, tanto para el cargo de delegado como para los del COPACI. Al cabo de ser elegido, el delegado debe contar con el aval de la autoridad municipal.⁴⁹⁴ Cada uno de estos funcionarios dura en su respectivo cargo un periodo de 3 años, con la salvedad de los delegados, pues hay cuatro titulares al año; cada uno dura 3 meses en el transcurso del año y, pasado el lapso de 3 meses, se renuevan los cargos y otros los ocupan.⁴⁹⁵ Amén de lo previamente referido, también se nombran suplentes de los funcionarios antes mencionados.⁴⁹⁶

La asamblea se reúne cuando ésta es convocada a propósito de alguna situación o problema en específico, y varía no sólo el tiempo, sino también los convocantes⁴⁹⁷. Si es por problemas relacionados con los ejidos, la convoca el comisariado ejidal; si éstos tienen que ver con obra pública, lo hace el COPACI; si los problemas son judiciales, la convocatoria corre a cargo del delegado de la localidad.⁴⁹⁸

En lo que concierne al ámbito eclesiástico, Guadalupe Nopala está bajo la jurisdicción de la parroquia de Hueyoxtla, la cual a su vez pertenece a la diócesis de Cuautitlán Izcalli.⁴⁹⁹

⁴⁹¹ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁴⁹² Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁴⁹³ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021; Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁴⁹⁴ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁴⁹⁵ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁴⁹⁶ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁴⁹⁷ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁴⁹⁸ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁴⁹⁹ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

En Guadalupe Nopala, existen tres mayordomías, las cuales se corresponden a la Virgen de Guadalupe, a Santa Cecilia y a San Isidro Labrador; de estas mayordomías, la primera nombrada es la más grande y representativa. Los mayordomos duran 3 años en sus cargos, y a su cuenta corre la recaudación de dinero para tener los suficientes fondos para costear la organización de las fiestas patronales y lo que en el transcurso de las mismas tienen lugar, como las misas, la feria o los eventos culturales; comúnmente, la cantidad requerida para las cooperaciones consta de 450 pesos, la cual ha de ser aportada por los habitantes de la localidad mayores de 18 años de edad.⁵⁰⁰

Anteriormente, el número de mayordomos llegaba como máximo a 10 personas, pero ya en tiempos recientes, éste se ha incrementado, entre 20 y 30 personas, conformando además su propio comité;⁵⁰¹ además de los mayordomos, hay un grupo de personas denominadas “las socias”, quienes están a cargo del mantenimiento y limpieza de la iglesia, así como de las llaves de este recinto.⁵⁰²

Las principales festividades religiosas de la localidad son el 15 de mayo – San Isidro Labrador –, el 22 de noviembre – Santa Cecilia – y el 12 de diciembre – la Virgen de Guadalupe, la santa patrona de Guadalupe Nopala.⁵⁰³ La primera de las festividades la organizan los campesinos; la segunda, los músicos; la tercera involucra a toda la localidad⁵⁰⁴; de estas festividades, en torno a las del 22 de noviembre y del 12 de diciembre se reúne la feria.⁵⁰⁵ En la fiesta del 12 de diciembre, acuden en peregrinación gente de localidades como Casa Blanca, Santa María Ajoloapan, Tezontlalpan de Zapata, San Pedro la Gloria, Tianguistongo, San José Batha y San Francisco Zacacalco.⁵⁰⁶

⁵⁰⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵⁰¹ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵⁰² Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵⁰³ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁵⁰⁴ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

⁵⁰⁵ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁵⁰⁶ Roberto Sánchez Hernández, junio de 2021.

CAPÍTULO IV. LAS BANDAS DE VIENTO EN GUADALUPE NOPALA. AYER Y HOY.

Se ha remarcado enfáticamente que la música es algo más que una combinación congruente de sonidos y silencios, y sería irrisoriamente impensable para un científico social pensarla o abordarla como objeto de estudio sin tomar en cuenta el contexto sociocultural en el que la música misma emerge y se desarrolla, si desestimase el gran valor cognitivo, funcional e institucional de la música como sonido humanamente organizado, en el sentido apuntado por John Blacking y Alan Merriam.⁵⁰⁷

Y lo que es más, que los desarrollos de la música – en tanto fenómeno sociocultural, como las diversas expresiones de éste – han acaecido en un prolijo entramado de trayectos históricos en los que se advierte una dinámica “desde-hacia” – de acuerdo a lo planteado por Fullat Genis⁵⁰⁸ –, trayectos atravesados por las culturas y sociedades y, por extensión, el devenir de sus ideas, prácticas, expresiones y pensamientos. Y, por tanto, la música. Trayectos así han sido considerados en el segundo capítulo de este trabajo, en lo relativo a las bandas de viento en lo que actualmente es México.

En este capítulo, se considerarán los antecedentes históricos de las bandas de viento de Guadalupe Nopala, así como aspectos vinculados con su organización interna, repertorio e instrumentación, a fin de comprender los desarrollos habidos en las formaciones musicales de la localidad en ciernes. Esto es, en una tentativa para entender los desarrollos de este tipo de agrupaciones musicales en la localidad en cuestión, y cómo han delineado su fisonomía y constitución hasta tiempos recientes.

⁵⁰⁷ John Blacking, *Op. cit.*, 2006, pp. 24 – 56; Alan Merriam, *Op. cit.*, 2001, pp. 275 – 295.

⁵⁰⁸ Octavi Fullat Genis, *Op. cit.*, 2000, pp. 23 – 24.

Antecedentes históricos locales.

Las primeras expresiones musicales de Guadalupe Nopala, procedían de las haciendas. Eso se entiende porque, en la época comprendida entre el Porfiriato y los primeros años de la Revolución Mexicana, el territorio donde está asentada actualmente la localidad pertenecía a una de ellas, la de Casa Blanca.⁵⁰⁹ Entonces, los hacendados organizaban bailes, y para tales eventos, requerían a su placer la banda de viento, cuyos integrantes aprendieron los rudimentos de la música al interior de la misma hacienda⁵¹⁰, en tanto que seguían allí laborando como peones;⁵¹¹ al expropiarse la hacienda, los músicos se dispersaron, llegando algunos de ellos a Guadalupe Nopala.⁵¹²

Los inicios de las bandas de viento en Guadalupe Nopala se confunden con los de la propia localidad, y en los primeros años que siguieron a la fundación de Guadalupe Nopala, se tienen remembranzas de las agrestes condiciones de vida de sus primeros pobladores y su progenie, quienes combinaron el trabajo de músico en la banda de viento con la agricultura de temporal y la venta tanto de leña como de ganado bovino, ovino y caprino en los poblados vecinos, para sobrevivir y sortear las dificultades que entrañaba no tener un trabajo estable.⁵¹³

Es así que la primera banda de viento de Guadalupe Nopala se formó hace aproximadamente 90 años en la hacienda antes referida, bajo el auspicio de Ignacio Santillán – el patrón de la hacienda –,⁵¹⁴ y estaba formada no sólo por peones que trabajaban en la hacienda en ciernes, también incluía a hijos de los mismos peones.⁵¹⁵

Estando todavía en la hacienda, ellos fueron aleccionados, entre otros maestros de música, por Roberto Pérez – oriundo de la localidad de San Pablito

⁵⁰⁹ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁵¹⁰ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019; Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁵¹¹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁵¹² Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁵¹³ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁵¹⁴ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁵¹⁵ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

Chiconcuac, y que después iba a Guadalupe Nopala para darles clase los fines de semana –,⁵¹⁶ Ángel Vázquez – proveniente de San Pedro Tultepec, y quien también les ayudó a comprar los instrumentos musicales⁵¹⁷ – y Leopoldo López – originario, como el anterior maestro, de San Pedro Tultepec⁵¹⁸ –, quienes les daban clases de solfeo y de instrumentos, e iniciándoles en géneros como pasodobles, marchas militares y danzones. Entre todos los músicos se pagaba a los maestros de música.⁵¹⁹

Ya establecida en la localidad en 1930,⁵²⁰ la banda estuvo activa en un lapso aproximado de 20 años,⁵²¹ abarcó dos generaciones de músicos, y constaba de entre 18 y 27 integrantes a cargo de instrumentos como trompetas, trombones de varas, clarinetes, flautas, bombo, platillos y caja redoblante.⁵²² Después de 1939, de esta agrupación se desprendieron bandas como la liderada por el señor Hilario García – estando en activo durante 18 años –,⁵²³ sentando un precedente para la conformación de bandas de viento en la localidad, tendencia que devino álgida en las décadas siguientes.

En este periodo inicial, la banda de viento tocaba en fiestas patronales, yendo, por ejemplo, hasta el municipio de Tizayuca (Hidalgo) o la alcaldía de Xochimilco (Ciudad de México). Cuando la banda era contratada para una fiesta patronal, llegaban a Guadalupe Nopala los mayordomos de otros poblados, y en el contrato ambas partes acordaban la cantidad de dinero, la fecha y el lugar. Los músicos se movilizaban a pie o en burro hasta los poblados donde habían sido contratados y, ya en el poblado donde acaecía la fiesta, los mayordomos le entregaban la

⁵¹⁶ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021; Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁵¹⁷ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁵¹⁸ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵¹⁹ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁵²⁰ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁵²¹ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵²² Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁵²³ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

cantidad estipulada en el contrato, la cual era repartida por el representante a los demás músicos.⁵²⁴

Esta primera banda de Guadalupe Nopala también tomó parte de concursos entre bandas de viento – generalmente, en un contexto ceremonial patronal – que se realizaban en municipios del Estado de México como Zumpango, San Pedro Tultepec, Coyotepec y Texcoco, así como en el estado de Puebla. En estos concursos, el repertorio estaba compuesto fundamentalmente por géneros musicales académicos o “clásicos”, con los que las bandas debían competir.⁵²⁵

Entre 1950 y 1960, arribaron a Guadalupe Nopala maestros de música oriundos de municipios como Texcoco⁵²⁶ y Coyotepec, así como de las localidades de San Bartolo Cuautlalpan y San Pablito Chiconcuac (pertenecientes a las demarcaciones municipales mexiquenses de Zumpango y Chiconcuac, respectivamente);⁵²⁷ en el caso de los maestros texcocanos, venían al pueblo cada mes o cada dos meses para dar clases a los jóvenes.⁵²⁸

A partir de ahí, se empezaron a formar más bandas en la localidad,⁵²⁹ descollando las encabezadas por Aureliano Hernández, Amadeo Rosales y Ascensión Hernández, las cuales eran de estilo sinfónico, y constaban de entre 20 y 25 integrantes;⁵³⁰ una de estas agrupaciones, la banda de Aureliano Hernández, era invitada a tocar en festividades patronales en entidades federativas como Hidalgo, Guanajuato, Morelos, Puebla y Tlaxcala, así como en territorio mexiquense.⁵³¹

⁵²⁴ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁵²⁵ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁵²⁶ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019

⁵²⁷ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁵²⁸ Alejandro Santillán Reyes, 27 años, habitante de Guadalupe Nopala; trombonista de la *Banda Alientos de Guadalupe Nopala*. Testimonio oral (trabajo de campo), noviembre de 2019.

⁵²⁹ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019; Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁵³⁰ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵³¹ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021; Doña Gregoria Aurelia Santillán Márquez; 80 años; habitante de Guadalupe Nopala. Testimonio oral (trabajo de campo), agosto de 2021; Luis Alberto Hernández Juárez, agosto de 2021.

Hacia 1970, se consolidó un proceso de profesionalización de las bandas de viento de la localidad, cuando muchos músicos empezaron a ingresar a las bandas sinfónicas de las delegaciones – hoy alcaldías – de la capital del país, y de instancias como el Ejército o la Marina, así como a las filas de orquestas sinfónicas en la misma zona. Ello les confirió a los músicos una formal y estable condición laboral.⁵³²

En la última década del siglo XX, se introdujo el estilo sinaloense – llamado también *tamborazo* en la localidad –,⁵³³ siendo la *Banda Joven* una de las primeras agrupaciones locales en seguir aquel estilo,⁵³⁴ y una de las primeras a nivel municipal, junto a la *Banda Zacate*, agrupación proveniente de San Francisco Zacacalco.⁵³⁵

Por entonces, en Guadalupe Nopala aún seguían en activo las bandas “clásicas” – si bien es éste el lapso en que muchas de estas agrupaciones comenzaron a batirse en retirada –,⁵³⁶ y su repertorio estaba abocado principalmente en marchas, vales y boleros. La preparación musical todavía se centraba para actuar, no en un baile, sino en un concierto.⁵³⁷ Sobre todo en el transcurso del segundo decenio del siglo XXI, en la localidad proliferó la formación de bandas de estilo sinaloense, cuyos principales espacios de actuación han sido los bailes.⁵³⁸

En años recientes, en Guadalupe Nopala hay 2 bandas infantiles, existen 3 bandas “clásicas” que se dedican a tocar música académica⁵³⁹, alrededor de una docena de bandas “populares” – descollando en esta modalidad las bandas *Tierra de Aranda*, *Condado*, *Prados*, *Aljibe*, *Chocolate*, *Los Viejones*, *Imponente de mi*

⁵³² Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁵³³ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁵³⁴ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021; Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021; Luis Alberto Hernández Juárez, agosto de 2021.

⁵³⁵ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁵³⁶ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁵³⁷ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁵³⁸ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵³⁹ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

*tierra y Tres Robles*⁵⁴⁰ – y el resto lo componen agrupaciones más pequeñas, muchas veces sin nombre y con alineaciones continuamente cambiantes – integrándose y desintegrándose con rapidez – en atención a las circunstancias que se presenten al momento,⁵⁴¹ como es el caso de la banda de don Concepción García Salas.⁵⁴² Aproximadamente, en el pueblo hay 30 bandas de música en activo.⁵⁴³ En el caso de las bandas “populares”, algunas de ellas se han dado a conocer a un público más amplio a través de programas de televisión emitidos a nivel nacional.⁵⁴⁴

Un señero ejemplo de esta última tendencia es el de la *Banda Tierra de Aranda*, la cual, en el transcurso de la segunda década del siglo XXI, obtuvo el primer lugar en la cuarta temporada del desafío “La Banda de Oro” en el programa de variedades “Se vale” – emitido por el Canal de las Estrellas, de Televisa –, y participó en la “Guerra de bandas” auspiciada por la estación de música grupera y tropical en frecuencia modulada “*La Jefa*, 103.7 FM” – hoy “*Cristal*, 103.7 FM”. De estas participaciones dan cuenta sendos reconocimientos.⁵⁴⁵

Haciendo un recuento de lo antes referido, y a la luz de lo consignado en los capítulos anteriores del trabajo que aquí se presenta, se pueden distinguir tres periodos o momentos históricos de las bandas de viento en Guadalupe Nopala. Empero, y partiendo de una interacción a contrapelo con el panorama histórico expuesto en el segundo capítulo, es necesario ver hasta dónde esta tradición musical concreta tiene en común con otras de igual tipo en México, y a partir de dónde ésta empieza a divergir o distinguirse de aquellas, prestando atención, tanto entre las generalidades y las particularidades como entre las rupturas y las

⁵⁴⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Alejandro Barrera López, 26 años, habitante de Guadalupe Nopala; clarinetista de la *Banda Tres Robles*. Testimonio oral (trabajo de campo), agosto de 2021.; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵⁴¹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁴² Observación directa (trabajo de campo), febrero de 2020; julio de 2021; agosto de 2021.

⁵⁴³ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁵⁴⁴ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵⁴⁵ Observación directa (trabajo de campo), junio de 2021.

continuidades, en dónde los aspectos comunes terminan y las diferencias comienzan (y viceversa).

El primero de estos periodos (c. 1920 – c. 1950), caracterizado como fundacional, se confunde con los inicios del mismo poblado al completarse el proceso de gestión ejidal al que se retrotrae su fundación y en el que emergió aquella agrupación que hoy en día es rememorada como la primera banda de viento local, amén de un ulterior y todavía incipiente proceso de conformación de bandas a partir de aquella primera agrupación. Más debe remarcarse que, en los intersticios de este hito crucial se entrelazan las narrativas, ideas y prácticas previas y posteriores a éste, considerando que los primeros habitantes de Guadalupe Nopala laboraban como peones acasillados en la hacienda de Casablanca y ya desde allí principió aquella agrupación primigenia.

En este momento específico, es de notar que la naciente tradición de estas formaciones musicales en Guadalupe Nopala se articula con una más amplia y general, la de banda de viento “clásica”, “sinfónica” o “filarmónica” – cultivada fundamentalmente en las zonas centro y suroeste de México, y de la que se tiene constancia desde la historia, la antropología y la etnomusicología, como podemos leer en el segundo capítulo de esta tesis de grado –, y teniendo, por ende, rasgos comunes – v.g., instrumentación, repertorio – con sus similares tanto al interior como al exterior del Estado de México, emergiendo una específica tradición musical local que a la vez se desdobla de una tradición musical de mayor alcance en contraposición a los casos “*sui generis*”, como los de la Huasteca y sierra hidalguenses y de la Tierra Caliente guerrerense.

No obstante, si uno quisiera hallar o por lo menos insinuar indicios de tal tradición en épocas más distantes, para el caso que aquí nos ocupa tales indicios se remontarían cuanto mucho hasta la segunda mitad del siglo XIX, hasta la época porfiriana, atendiendo a los testimonios de la gente de mayor edad que se obtuvieron en campo y a la descripción socio-histórica de esa época tanto en los documentos emanados de las más recientes administraciones municipales de

Hueyoptla como en lo consignado por Aguado López,⁵⁴⁶ en lo atinente a las circunstancias en las que emergió como localidad Guadalupe Nopala. En este contexto, y atendiendo a lo que dice Ochoa Cabrera sobre la situación socialmente estrecha que afrontaban las bandas de viento de la ruralía indígena y mestiza en aquel tiempo,⁵⁴⁷ aquí es cuando comenzó a sedimentarse en un sentido doble una específica “cultura musical” que es tanto una herencia o tradición musical concreta – acotada por la misma Guadalupe Nopala en tanto localidad emergente en un marco ejidal – como una modalidad o expresión particular de un *pool* o tradición musical todavía más amplia – fungiendo aquí como goznes otros municipios mexiquenses con una tradición musical ya existente, vía los maestros que aleccionaron a los integrantes de la primera banda de viento de Guadalupe Nopala.

Por lo anterior, no tendría lugar ni sentido suponer aquí la presencia de elementos culturales que, en relación a esta acotada tradición musical, remitan a algún origen virreinal – como se observa en los ejemplos documentados entre los mixes de Oaxaca o los purépechas de Michoacán –, mucho menos alguno precortesiano – tal y como podría inferirse hasta cierto punto en casos como los de la demarcación municipal mexiquense de Texcoco. Esta tradición local sería más o menos temporánea con aquellas que surgieron desde la segunda mitad del siglo XIX en el oriente de Morelos – v.g., las de municipios como Totolapan o Tlayacapan – y, a la vez, se vería algo añeja en comparación con las de datación más reciente, como la del municipio de Teopisca en los Altos de Chiapas.

En un segundo periodo, (c. 1950 – c. 1990), en la localidad esta tradición se consolida al afianzarse de modo muy enfático la conformación de bandas “clásicas” – al parejo del fortalecimiento del eje “música-campo” –, pudiendo considerarse éste su lapso de auge. Aquí es cuando la actividad musical se configura como una importante fuente de ingresos, fundándose en ella no sólo la reputación de Guadalupe Nopala como un “pueblo de músicos”, sino también uno de los firmes pábulo materiales de la localidad, en un lapso en el que las

⁵⁴⁶ Eduardo Aguado López, Op. cit., 1998, pp. 75 – 77, 79.

⁵⁴⁷ José Antonio Ochoa Cabrera, Op. cit., 1993, pp. 154, 155.

condiciones vitales aún eran agrestes, las cuales delinearon y moldearon un movimiento “desde-hacia”, un trayecto civilizatorio en el que los primeros pobladores de Guadalupe Nopala, con base en un asimiento a las circunstancias naturales que más allá de las variaciones y especificidades conciernen a cualquier otro grupo humano alrededor del globo, se apropiaron de su entorno en el que se reconoce que aquel trayecto “desde-hacia” es histórico y cultural – en vista de una determinada manera de ver el mundo con un continuo y constitutivo movimiento significativo el cual, en el caso que aquí nos ocupa, ha trascendido el precedente contexto hacendario –, técnico – los modos o artificios mediante los cuales las gentes modificaron el entorno al que llegaron para así morar en él, con pábulo en una economía basada en la agricultura a la que complementaba la venta de leña y productos cárnicos al exterior de Guadalupe Nopala, óbice primordial para un ulterior y más boyante desarrollo del comercio a nivel local – y social – la modificación del entorno en aras de su apropiación por los sujetos y la transmisión de saberes e ideas entre ellos serían inviables de no ser por la organización social en la que se vertebra la vida sociocultural de la localidad, y expresada por diversos tipos de asociación que, además de responder a correspondientes necesidades, son formas que permiten comprender lo acaecido, ponderar lo planeado y en las que se articulan percepciones, creencias, valores, motivaciones y sentimientos, descollando aquí un tipo específico de asociación: la banda de viento.

Es en ese momento, y por todos los ecos de Arturo Warman,⁵⁴⁸ cuando se reafirman tanto Guadalupe Nopala como un poblado especializado en el quehacer musical – y por ende, su celebridad a nivel regional como un “pueblo de músicos” –, como la configuración del alcance espacial-temporal de sus bandas de viento, las cuales se consolidan como modalidades de “cultura pública” en las que se cifra la circulación, asimilación y resignificación de expresiones socio-musicales que, originadas en otros contextos, devinieron en fundamentos de una tradición musical local de raigambre campesina a los que debe en gran medida su carácter popular y folclórico. Consideración justa de simultaneidad en virtud de lo que muestra significativamente el dato etnográfico, lo que conmina a pensar lo categórico no

⁵⁴⁸ Arturo Warman, Op. cit., 2002 [1970]), pp. 9 – 10.

como algo fijo sino elástico, a contravía de cierto esencialismo presente en los planteos de estudiosos como Bartók y Aretz-Thiele acerca de las músicas caracterizadas como “tradicionales”.

En lo relativo al caso concreto aquí abordado, la música pasó de ser una actividad económica complementaria a una de primera importancia, infiriéndose ésta a partir del proceso de profesionalización acaecido que, al parejo de vicisitudes durante las últimas décadas del siglo XX como una industrialización y urbanización más crecientes a escalas regional, estatal y nacional o la pervivencia de las bandas de viento a la sazón de los fulgurantes desarrollos mediáticos musicales, coadyuvó grandemente al firme establecimiento de la tradición de banda de viento de Guadalupe Nopala.

En el tercero de estos periodos (c. 1990 – presente), inicia un paulatino repliegue – más que declive – de las bandas “clásicas” ante la introducción del estilo de banda comercial de raigambre sinaloense; un proceso que, acaecido a nivel nacional, tuvo implicaciones a distintos grados en las bandas de viento a lo largo del territorio mexicano, tal y como dan constancia de ello estudiosos como Luis Omar Montoya Arias,⁵⁴⁹ Bertha Georgina Flores Mercado⁵⁵⁰ o Helena Simonett.⁵⁵¹

En el caso correspondiente a Guadalupe Nopala, esta introducción estuvo aparejada con un trayecto más álgido de la industrialización y urbanización iniciada en las inmediatas décadas previas a nivel regional con implicaciones económicas, sociales y culturales en la vida local – en este punto, a las actividades agrícola, musical y comercial se engarza la actividad fabril en tanto trabajo –, así como con una influencia más creciente de los medios de comunicación y de los “gritos de la moda” dictados por la industria cultural de la música a nivel nacional, conllevando una redefinición entre las bandas de viento de Guadalupe Nopala y proliferando desde entonces agrupaciones cuyo estilo musical de base es el último nombrado.

⁵⁴⁹ Luis Omar Montoya Arias, Op. cit., 2010, pp. 115 – 124.

⁵⁵⁰ Bertha Georgina Flores Mercado, Op. cit., pp. 298 – 299.

⁵⁵¹ Helena Simonett, Op. cit., 2010, pp. 339 – 345.

Desde este punto hasta el sol de hoy, perdura en Guadalupe Nopala la coexistencia de dos tipos de banda de viento, la “clásica” y la “sinaloense”, coexistencia que muestra una bifurcación formal de esta tradición – lo que nos recuerda al análisis de Finnegan sobre las tradiciones musicales de Suva⁵⁵² –, variantes que guardan puntos comunes al tiempo que diferencias, y es gracias a las motivaciones y valores de los músicos de banda de viento como a las maneras en que éstos se expresan como racionalidades laborales los que confieren al contenido y funciones del fenómeno musical un cariz genuinamente popular y programático, dando cuenta también del prominente peso simbólico que éste muestra en relación a la vida sociocultural local (como veremos más adelante en este capítulo y en el siguiente).

Organización interna.

Las bandas de viento en Guadalupe Nopala pueden agruparse en dos tipos: las bandas “clásicas”, con un repertorio predominantemente académico, y que abarca también a las bandas infantiles; y las bandas “populares” o “tamborazo”, con un estilo y repertorio relacionados con las bandas comerciales de estilo y/u origen sinaloense.

Generalmente, las bandas de viento en Guadalupe Nopala son familiares. Por ejemplo, al interior de una misma banda, de los que ejecutan un instrumento dado, dos son sobrinos del otro, pero varía mucho. Uno puede recomendar a que alguno de sus parientes se integre a una banda⁵⁵³; ocurre también que cuando uno toca en una banda, esta persona tenga parientes que forman parte de otras bandas de música.⁵⁵⁴ Además de padres e hijos, la pertenencia a las bandas no excluye otras relaciones parentales, tanto sanguíneas – abuelos, tíos, hermanos, sobrinos –

⁵⁵² Ruth Finnegan, *Op. cit.*, 2002, s/p, párr. 14 – 15.

⁵⁵³ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁵⁵⁴ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

como no sanguíneas – compadres –, lo cual ocurre, en casi todos los casos, con las bandas de la localidad.⁵⁵⁵



Imágenes 13 y 14. Premios y reconocimientos de la *Banda Tierra de Aranda* (casa de don Israel Ruiz Sánchez). Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Fotos: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

⁵⁵⁵ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021.



Imágenes 15 y 16. Miembros de la *Banda Tierra de Aranda*, ensayando en la casa de don Israel Ruiz Sánchez, uno de los representantes de la banda. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Fotos: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

En cada banda hay un líder o representante,⁵⁵⁶ cada banda tiene su propia gente, pero también se pueden combinar. Por ejemplo, uno puede tocar con una u otra banda, dependiendo de la ocasión, y de la invitación por parte de la banda en turno; en ese sentido, las bandas no tienen un número fijo “de base”, sino que éste va cambiando.⁵⁵⁷

En lo relativo a las bandas “populares”, los representantes se encargan de organizar las actividades al interior de la banda (v.g., realización de ensayos, compra de partituras, gestión del trabajo y de los gastos subsecuentes como los relativos a los honorarios de los eventos en los que las bandas son contratadas);⁵⁵⁸ además, procuran también – trayéndose a colación el ejemplo de la *Banda Los Viejones* –, cultivar un ambiente de compañerismo, de “echarse la mano” unos a otros tanto moral como económicamente.⁵⁵⁹

Entonces, y como ocurre con una de estas bandas, la *Banda Condado*, uno ha de dirigirse al representante, por ejemplo, cuando se trata de actividades de importancia en el pueblo, como las relativas a las fiestas patronales.⁵⁶⁰ Además, también en Guadalupe Nopala se dan los casos de bandas que cuentan con tres representantes, y son ellos los que acuerdan el dinero a repartir.⁵⁶¹

⁵⁵⁶ Todos los músicos en activo a los que se entrevistó coinciden en este punto.

⁵⁵⁷ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁵⁵⁸ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁵⁹ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵⁶⁰ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁵⁶¹ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.



Imagen 17 y 18. Miembros de las Bandas *Agave, Tres Robles, Los Viejones, Ilegal, Condado, Tierra de Aranda, Imponente de mi tierra y Luz de Guadalupe*, interpretando “Las mañanitas”, al término de la procesión, en el atrio de las iglesias dedicadas a la Virgen de Guadalupe. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.

Quien quiera formar parte de una banda de viento, debe tener su instrumento musical y ejecutarlo de manera solvente, ser responsable y conocer el modo de trabajo al interior de la banda, y se accede mediante invitación (lo cual ocurre en las bandas “populares”);⁵⁶² los rangos de edad de los integrantes de las últimas formaciones nombradas oscilan entre los 15 y 40 años de edad, y la flexibilidad organizativa se expresa al no haber inconvenientes en que, según sea el caso, los integrantes no sean oriundos de la localidad, o que pertenezcan a otras familias de allí mismo, o si están o estaban tocando con otras bandas, o si estaban inicialmente como ejecutantes de algún instrumento musical al momento de asumir otro instrumento dentro de la banda.⁵⁶³

Es verdad que, como ya quedó señalado líneas más arriba, aunque cada banda tiene su propia gente y que no excluye la posibilidad de combinación con la gente de otras bandas, anteriormente sí había mucho recelo, no era fácil ni permisible que alguien se saliera de una banda y engrosara las filas de otra. Al día de hoy, uno puede salir de una determinada agrupación, pero no excluye la posibilidad de retorno a la banda en la que se ha iniciado como músico.⁵⁶⁴

El número de integrantes de las bandas fluctúa entre 15 y 20,⁵⁶⁵ el cual se corresponde mayormente con las bandas de estilo sinaloense; por ejemplo, la *Banda Tierra de Aranda* cuenta con 16 integrantes,⁵⁶⁶ y también se incluyen dentro de la organización interna de la agrupación personal de apoyo como los operadores del staff y el conductor del autobús,⁵⁶⁷ la *Banda Tres Robles* consta de 14 miembros;⁵⁶⁸ y la *Banda Los Viejones*, de 15.⁵⁶⁹ Entretanto, la *Banda Alientos de Guadalupe Nopala*, una agrupación de estilo sinfónico, consta de 30 miembros.⁵⁷⁰

⁵⁶² José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁵⁶³ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁵⁶⁴ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁵⁶⁵ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁵⁶⁶ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁵⁶⁷ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁵⁶⁸ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁶⁹ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵⁷⁰ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

No obstante, y como se señaló ya líneas arriba, este número no es fijo, sino dúctil, y el principal motivo es relativo a los eventos o compromisos laborales que contraigan las bandas, por lo que el hecho de un integrante “de planta” dentro de una banda, al pasarse circunstancialmente a otra agrupación, sólo es en virtud de un determinado compromiso de trabajo, sin que ello implique necesariamente que abandone su agrupación “de base”. Más eso sí, estas acciones están reguladas por los jefes o representantes de las bandas.⁵⁷¹

Al respecto, así expresa su modo de ver el señor Alfonso Jaime Hernández Salas:

“Muchas de las veces, por el simple gusto de estar participando, haciendo música, a veces hay una banda que es del color amarillo, y la otra banda es del color rojo, y está tocando la banda del color rojo, a veces participan con la del color rojo los del amarillo, y viceversa. El chiste es hacer música. No hay una exclusividad de cada banda, aquí tratamos de participar todos juntos”.⁵⁷²

En este contexto, quizás hay dos casos interesantes respecto a la regla orgánica interna basada en lazos de parentesco que comparten la gran mayoría de bandas de viento de la localidad, una ampliación y una excepción, respectivamente: la *Banda Tres Robles* y la *Banda Sinfónica Infantil de Guadalupe Nopala*.

En el caso de la primera banda, sus representantes son oriundos de otros lugares: uno, el propio Alejandro Barrera López, del barrio Santiago, Zumpango; el otro nació en el municipio de Poza Rica, Veracruz. Ambos se acercaron en Guadalupe Nopala, ya que allí nacieron y tienen familia sus esposas, entre cuyos parientes también se cuentan músicos (tíos, primos, hermanos); y raro es de ver que alguien en la localidad no tenga un pariente músico.⁵⁷³ Respecto a la segunda agrupación nombrada, se trata de un proyecto de formación musical a cargo del maestro César Zúñiga Reyes – quien es además su director –, y que está

⁵⁷¹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁵⁷² Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵⁷³ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

conformada por 20 integrantes, cuyas edades oscilan entre los 10 y 15 años de edad⁵⁷⁴.

Repertorio.

Los repertorios de las bandas de viento de Guadalupe Nopala son amplios, y los géneros y estilos varían según la agrupación a tratar, haciéndose eco de lo desdoblado a escala nacional en lo relativo a estas agrupaciones – como se ha constatado ya en el segundo capítulo de este trabajo – e indistintamente de alguno de los tipos de banda de viento a tratar presentes en la localidad – “sinaloense” o “clásica”.

En lo concerniente a las bandas de estilo sinaloense como *Tierra de Aranda*, *Tres Robles* o *Los Viejones*, el repertorio es mayormente de índole popular, correspondiente a las bandas comerciales – vía radio, televisión y redes sociales virtuales –, como también por medio de los mismos bailes en los que actúan las bandas; por ello es que en su repertorio no sólo aparecen los éxitos de bandas ya consagradas en el nicho mercantil del *mexican regional* como la *Banda El Recodo*, *La Arrolladora Banda El Limón*, *Banda MS* o *La Adictiva*, sino también de agrupaciones de reciente aparición y con álgida popularidad a nivel nacional, como *Grupo Firme*.⁵⁷⁵

En ese sentido, es capital la influencia de la programación emitida en estaciones de radio con relevancia a nivel país – v.g., *La Z*, *La K Buena* o *La Mejor* –, pues lo que la gente allí escucha es lo que pide cuando concurre los bailes, por lo que las bandas locales “populares” deben tener un mínimo de diez “rolas” de lo que está “sonando fuerte” en la radio – lo mismo que en las redes sociales⁵⁷⁶ –, y cada agrupación le confiere a estas canciones su propio estilo.⁵⁷⁷ Es una constante

⁵⁷⁴ César Zúñiga Reyes, 38 años, habitante de Tizayuca (Hidalgo); clarinetista de la *Banda Sinfónica del Estado de Hidalgo*. Testimonio oral (trabajo de campo), abril de 2022.

⁵⁷⁵ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵⁷⁶ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁷⁷ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

puesta a prueba para las bandas pues si, por ejemplo, en un baile los asistentes piden alguna canción y la banda “no la trae”, entonces lo que se hace, en aras de presentaciones posteriores, es buscar las partituras de la canción, se incluye la canción en los ensayos y es interpretada en las presentaciones en turno, procurando complacer el gusto de la gente que allí acude.⁵⁷⁸

Además de interpretar los *hits* ya arraigados en el género de la “música de banda” – entre ellos canciones rancheras como *Mi gusto es, El sauce y la palma, Puño de tierra* o *Caminos de Michoacán*,⁵⁷⁹ y sones como *El sinaloense*,⁵⁸⁰ *Arriba Pichátaro, La rabia*⁵⁸¹ o *Juan Colorado*⁵⁸² –, así como de los de algunas de las grandes agrupaciones del *mexican regional* antes referidas – v.g., *La gitanilla, Acá entre nos*,⁵⁸³ *Una pura y dos con sal, Seis pies abajo* o *Y llegaste tú*, de *Banda El Recodo*; *Mi mayor anhelo, Mi razón de ser* o *El color de tus ojos*, de *Banda MS*;⁵⁸⁴ *Escondidos* o *Durmiendo en el lugar equivocado*, de *La Adictiva*⁵⁸⁵ –, algunas de las bandas locales de estilo sinaloense como la *Banda Tierra de Aranda* cuentan también con producciones y canciones propias⁵⁸⁶.

Por su parte, el repertorio de agrupaciones como la *Banda Alientos de Guadalupe Nopala* es predominantemente académico. Entre los títulos de este repertorio, resaltan obras tanto de compositores mexicanos – *Dios nunca muere*, de Macedonio Alcalá; *Sobre las olas*, de Juventino Rosas; *Huapango*, de José Pablo Moncayo; *Sones de mariachi*, de Blas Galindo – como extranjeros – oberturas de óperas como *Guillermo Tell*, del italiano Gioacchino Rossini; *El holandés errante*, del alemán Richard Wagner; *Poeta y campesino* y *Caballería ligera*, del austríaco Franz von Suppé; o las suites para banda militar del inglés Gustav Holst. Además

⁵⁷⁸ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁷⁹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁵⁸⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁵⁸¹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁸² Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵⁸³ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁸⁴ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁵⁸⁵ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁸⁶ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

de las piezas de corte académico, también ejecutan “música popular”, como corridos, cumbias o las canciones de Juan Gabriel.⁵⁸⁷

En esta agrupación, como en las demás bandas de viento de la localidad – “clásicas” y de estilo sinaloense –, se procura cubrir una amplitud de géneros musicales – o, como suele decirse, se trata de tocar “un poco de todo”.⁵⁸⁸ En términos generales, las cumbias, quebraditas, canciones rancheras, corridos y canciones románticas figuran entre lo más pedido en los bailes;⁵⁸⁹ los corridos, las cumbias, los danzones y los pasodobles se consideran idóneos para las fiestas familiares, mientras que las alabanzas, las marchas militares, los pasodobles, las oberturas, las fantasías y los temas con variaciones se destinan principalmente para las fiestas patronales y los concursos entre bandas de estilo sinfónico – a excepción de las alabanzas en los últimos eventos nombrados.⁵⁹⁰

Y dentro de un marco prominentemente educativo, el repertorio de la *Banda Sinfónica Infantil de Guadalupe Nopala* consiste en sones huastecos y sinaloenses, marchas militares – v.g., *Marinos mexicanos*, de Estanislao García Espinoza, o *Salvatierra*, de José de la Luz Rico –, valeses – v.g., *Sobre las olas*, de Juventino Rosas –, polkas y pasodobles – v.g., *El hidalguense*, de Abundio Martínez.⁵⁹¹

Instrumentación.

La instrumentación de las bandas de viento de Guadalupe Nopala varía, según si las agrupaciones son “clásicas” o “populares”, y correspondiéndose,

⁵⁸⁷ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019; Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵⁸⁸ Alejandro Barrera López, agosto de 2021; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵⁸⁹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁹⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁵⁹¹ César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

respectivamente y en gran medida, a las dotaciones instrumentales descritas por Gabriel Pareyón⁵⁹² y Fermín Monroy Villanueva.⁵⁹³

Acerca de las bandas de estilo sinaloense en la localidad, el instrumental utilizado comprende generalmente 3 trompetas, 3 trombones, 3 clarinetes, 2 saxhorns – llamados también *armonías* o *charchetas* –, sousafón, batería – consistente en tarola, timbales afroantillanos, cencerros y platillo suspendido –, tambora – un bombo con los platillos acoplados en la parte superior – y 2 cantantes.⁵⁹⁴ Además, para la interpretación de quebraditas y cumbias se incluyen instrumentos de percusión como congas y güiro.⁵⁹⁵

En el caso de la *Banda Hidalguense* – una agrupación de repertorio clásico –, su instrumentación consta de trompetas, trombones, saxofones, clarinetes, saxhorns, tuba, bombo, platillos y caja redoblante.⁵⁹⁶

En lo concerniente a la *Banda Alientos de Guadalupe Nopala*, la instrumentación empleada consiste en oboes, flautas, clarinetes requinto, en Si bemol y bajo, saxofones soprano, contralto, tenor y barítono, trompetas, trombones tenor y barítono, trompas, tubas, bombo, platillos, caja redoblante y *timpani*.⁵⁹⁷

En relación con la Banda Sinfónica Infantil de Guadalupe Nopala, los instrumentos empleados, a grandes rasgos y sin una explícita clasificación de tesituras, son: flautas, clarinetes, saxofones, trompetas, trombones, trompas, bombardinos, tuba, bombo, platillos y caja redoblante.⁵⁹⁸

El material de hechura varía de instrumento a instrumento, ya que son a base de madera – v.g., clarinetes, oboes – o de latón – v.g., trompetas, trombones, tuba –,

⁵⁹² Gabriel Pareyón, Op. cit., tomo I, 2006, p. 108.

⁵⁹³ Fermín Monroy Villanueva, Op. cit., 2017, p. 9.

⁵⁹⁴ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021; Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁵⁹⁵ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁵⁹⁶ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁵⁹⁷ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021. Se ha elegido el término *timpani* para referirnos a los timbales utilizados en las orquestas sinfónicas y en las bandas de viento “clásicas”, y no confundirlos con los instrumentos homónimos empleados por los grupos de cumbia y salsa, así como por las bandas de estilo sinaloense.

⁵⁹⁸ César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

estando cubiertos de laca, níquel o plata los últimos nombrados.⁵⁹⁹ Entretanto, los instrumentos de percusión están hechos a base de membranas, madera y metal,⁶⁰⁰ y están provistos de parches metálicos.⁶⁰¹

Los precios actuales de los instrumentos también varían mucho, teniendo sus máximas cotas entre los 40 mil y los 100 mil pesos.⁶⁰² Por ejemplo, un clarinete de los más baratos cuesta 5 mil pesos, hay trombones y tambores cuyos precios oscilan entre los 15 mil y 20 mil pesos,⁶⁰³ o una trompeta puede costar entre mil y 100 mil pesos, y eso va en función del poder adquisitivo del músico, y eso ocurre con los demás instrumentos.⁶⁰⁴ Uno de los instrumentos utilizados en las bandas de viento los más caros son las tubas, cuyos precios rondan entre los 30 mil y 40 mil pesos.⁶⁰⁵

⁵⁹⁹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶⁰⁰ Acerca de los materiales de fabricación de los instrumentos utilizados en las bandas, aquí coinciden los testimonios de los músicos entrevistados.

⁶⁰¹ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶⁰² Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁶⁰³ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶⁰⁴ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁶⁰⁵ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

CAPÍTULO V. LO EDUCATIVO Y LO LABORAL.

Hemos visto ya, por un lado, las generalidades geográficas e históricas del municipio de Hueyoxtla para enseguida modular a las de una de sus localidades, Guadalupe Nopala. Por otro, también se han considerado los antecedentes históricos de las bandas de viento de la localidad en ciernes y, con base en el marco delineado por tales antecedentes, contemplamos aspectos de índole organizativa, genérico-musical e instrumental de estas agrupaciones.

En este capítulo, veremos los procesos de aprendizaje musical; tomando como pábulo constantes y descollantes las voces de los sujetos, se procurará entender los modos de transmisión y los significados de un conocimiento específico que los mismos sujetos, tanto como en la localidad misma, es asumido como tradición. Ulteriormente, consideraremos los procesos laborales, tanto dentro y fuera de la localidad en cuestión, en las que están involucrados los músicos de banda de viento, así como las motivaciones que impelen a los sujetos a desempeñarse en tal actividad. Asimismo, también se pasará revista a aspectos en los que convergen la actividad musical y el desarrollo social.

El énfasis de (y en) la tradición.

En la localidad, hay maestros que se dedican a enseñar música, y ellos mismos seleccionan a los alumnos para que toquen en las bandas. En virtud de la experiencia y los años en dedicación a la música, así como por tener alumnos que han salido del pueblo para completar su formación en otras partes del país (principalmente hacia la Ciudad de México); en tiempos recientes, algunos de los maestros de mayor renombre en Guadalupe Nopala son Aureliano Hernández, Alfonso Jaime Hernández y Benjamín Santillán.⁶⁰⁶

⁶⁰⁶ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

En la mayoría de las veces, los maestros de música imparten clases en sus casas,⁶⁰⁷ y suelen cobrar entre 25 y 30 pesos.⁶⁰⁸ Sólo hay uno que tiene un taller de música en las instalaciones de la que fuera la “Casa de la Tercera Edad”. Este taller está en activo desde 2013, y sus actividades están abiertas para todo el pueblo.⁶⁰⁹

Además, los educandos no sólo son de Guadalupe Nopala, también asisten a las clases de música alumnos provenientes de las localidades de San Francisco Zacacalco y Santa María Ajoloapan, así como del municipio de Tizayuca.⁶¹⁰ Si uno le dice a alguno de los músicos del pueblo “oye, enséñame”, le va a enseñar y en el momento que se desee, o por lo menos, le dirá acerca de quién podría enseñarle música, y así se fomenta la música en el pueblo. Cualquier persona puede enseñar música, y así es como, desde el seno familiar, se incentiva a los niños; en ese sentido, si un vecino o pariente toca un instrumento musical, se acercan a él, y tanto el progenitor como el primogénito preguntan sobre si puede enseñarle música.⁶¹¹

Muchos de los músicos de la localidad empiezan desde los 5 años a aprender música⁶¹², y hay otros que inician a los 15 años de edad – extendiéndose el rango hasta los 17 y 18 años⁶¹³ – y, ya a mayor edad, este proceso se torna más complicado. Por ejemplo, al interior de las bandas infantiles, se pueden encontrar a niños de 6 años ya tocando,⁶¹⁴ y es un menester que, para algunos infantes, se torna difícil debido a las distracciones que suelen tener a su edad, más lo asumen ulteriormente como algo serio cuando van madurando.⁶¹⁵

⁶⁰⁷ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁶⁰⁸ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶⁰⁹ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁶¹⁰ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶¹¹ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁶¹² Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶¹³ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶¹⁴ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁶¹⁵ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

A grandes rasgos, el periodo de iniciación musical suele durar 3 años, pudiendo variar este lapso según los casos y las circunstancias;⁶¹⁶ entre los 12 y 15 años de edad, los niños empiezan a dominar sus instrumentos – pudiendo incluso ejecutar algunos solos – y a leer partituras, para que, llegados los 15 o 16 años, se les considera preparados para incorporarse a las bandas de viento locales, tocando en las ocasiones votivas de la localidad misma; de ahí, entre los 16 y 17 años, de entre los educandos hay quienes toman el camino de continuar su formación en centros de enseñanza musical formal ubicados en la Ciudad de México⁶¹⁷ – v.g., el Conservatorio Nacional de Música, la Facultad de Música de la UNAM o el Centro Cultural Ollin Yoliztli.⁶¹⁸

En un tiempo no muy lejano, a la formación musical se le daba una importancia equiparable a la de la escuela pública, y su inducción se daba de manera más coercitiva, pues cualquier réplica negativa era apaciguada a base de “trancazos”⁶¹⁹, lo que recuerda el carácter dramático de los procesos de iniciación de los neófitos, de acuerdo al modo de ver de Spindler.⁶²⁰

Para ilustrar enfáticamente este propósito, retomaremos los testimonios de algunos de los músicos de la localidad pertenecientes a bandas de viento.

El señor José Antonio Hernández Hernández comenzó aprender las primeras notas a los 10 años, de la mano de su tío Anastasio Reyes (q. e. p.d.), quien le enseñó solfeo y clarinete; a los 16 años, motivado por el afán de estudiar formalmente el clarinete y aprender más lo impelió a estudiar en dos o tres escuelas en la Ciudad de México, entre ellas la Escuela Nacional de Música, en la que llegó a tomar algunos cursos. A la par de sus estudios, a esa misma edad empezó a trabajar en “tocadas” con las bandas en Guadalupe Nopala. Cuando es notorio que uno principia a tocar “un poquito más”, las bandas comienzan a invitarle para amenizar tal o cual evento, y uno no sólo se da a conocer, sino que

⁶¹⁶ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶¹⁷ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶¹⁸ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶¹⁹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶²⁰ George D. Spindler, Op. cit., 1993, p. 219.

le lleva a redoblar esfuerzos para seguirse preparando, formándose como músico.⁶²¹

José Antonio Hernández formó parte de la *Banda Zacate*, agrupación oriunda de San Francisco Zacacalco y, como quedó señalado en el capítulo anterior de este trabajo, fue una de las primeras bandas de estilo sinaloense en Hueyapoxtla; a dicha agrupación José Antonio entró mediante invitación, luego de que lo veían tocar con otras bandas.⁶²²

En lo relativo a Israel Ruiz Sánchez, él comenta que, en su adolescencia, se inició en el estudio de la música con su padre, y al cabo de un breve lapso de preparación con un tío suyo en Pachuca, prosiguió su formación musical como trombonista en la Ciudad de México, la cual dejó para retomarla, ya como licenciatura, en tiempos recientes. Alrededor de la misma edad en la que inició sus estudios, él comenzó a trabajar como músico de banda de viento. Actualmente, trabaja como trombonista en la *Banda Tierra de Aranda* los fines de semana, mientras que entre semana lo hace al interior de la Orquesta Sinfónica del Estado de Hidalgo y de la Orquesta Filarmónica de Pachuca.⁶²³

En lo concerniente a Alejandro Barrera López, él cuenta que, desde los 16 años, efectuó su formación musical al margen de centros de enseñanza musical formal o institucional – v.g., los conservatorios –, y de la mano de maestros a título particular. Iniciado en la música por uno de sus primos en Zumpango – con quien estudió solfeo, clarinete y saxofón tenor durante un año –, entre los maestros que tuvo posteriormente Barrera López – regularmente, en periodos oscilantes entre un año y año y medio –, él resalta a Manuel Ramírez – quien fue trombonista en la célebre agrupación de cumbia *Los Ángeles Azules* – y César Zúñiga – quien funge como clarinetista en la Banda Sinfónica del Estado de Hidalgo. Las clases eran caras, ya que él las tomaba en solitario.⁶²⁴

⁶²¹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶²² José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶²³ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶²⁴ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

Por su parte, el señor Edgar Iván García Soto refiere que, a los 8 años de edad, comenzó tanto a ser aleccionado en las primeras notas por uno de sus abuelos, como a trabajar en la banda de viento dirigida por su padre, al interior de la cual se desempeñó como percusionista, a cargo de los platillos, la tambora y la tarola.⁶²⁵

Cinco años después, se inició en el estudio de la trompeta, y años más tarde hizo un examen para entrar en el Conservatorio Nacional de Música, en la Ciudad de México, para cursar allí la licenciatura, la cual declinó poco antes de concluirla debido a problemas económicos. Entre sus maestros, él resalta a Aurelio Hernández – uno de los más prominentes maestros de música de la localidad – e Hilario Mendoza – quien fue durante un tiempo su profesor de trompeta –, amén de los cursos a los que acudió en el Conservatorio.⁶²⁶

Edgar Iván formó parte de bandas de viento – tanto de estilo sinaloense como de estilo “clásico” –, así como en un mariachi, para posteriormente formar su propia banda, *Los Viejones*, y de trabajar como trompetista en la Orquesta Filarmónica de Pachuca.⁶²⁷ En la última formación musical nombrada, él ha trabajado los últimos 5 años; allí labora 2 horas los lunes y los miércoles, y el último miércoles de cada mes, tiene lugar un concierto, allá en Pachuca.⁶²⁸

En el caso del señor Alfonso Jaime Hernández, él inició a los 10 años de edad sus estudios musicales en el seno familiar, con su padre y uno de sus tíos. En los periodos vacacionales, durante el día Alfonso Jaime se iba con sus familiares a los cerros para cuidar su ganado (bovino y ovino), y ya por las tardes, luego de retornar a casa, se ponían a estudiar la música, empezando por el solfeo.⁶²⁹ A los 15 años, al salir de la secundaria, Alfonso Jaime se trasladó a la Ciudad de México para realizar sus estudios de trombón en el Conservatorio Nacional de Música; la formación recibida en el conservatorio se complementó y reforzó con la asistencia

⁶²⁵ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶²⁶ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶²⁷ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶²⁸ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶²⁹ Alfonso Jaime Hernández Salas, testimonio oral (trabajo de campo), agosto de 2021.

a cursos impartidos por profesores venidos de países como Canadá, Suecia, Estados Unidos, Italia, Francia y Alemania.⁶³⁰

Las actividades que se desarrollan en las clases de música son la enseñanza de los valores de cada nota (solfeo, considerado como “el principio de la música”), y saber descifrar alguna obra (armonía); para ello, se hace acopio de partituras. En este sentido, las bandas que interpretan repertorio clásico poseen su propio acervo de partituras.⁶³¹ Los niños acuden a las clases con sus instrumentos y cuadernos pautados – amén de goma y lápiz para hacer anotaciones⁶³² –, en atención a las materias que ven en ellas (solfeo, rítmica, entonación, instrumento).⁶³³

Junto a los útiles empleados por quienes imparten música – pizarrón, gis, borrador –,⁶³⁴ entre las obras didácticas utilizadas en las clases de música en Guadalupe Nopala, figuran el método de solfeo del compositor y musicólogo español Miguel Hilarión Eslava, *El solfeo de los solfeos* de los teóricos franceses Henri Lemoine, Adolphe-Léopold Danhauser y Gustave Carulli, o el método de solfeo del pedagogo francés Georges Dandelot, métodos que están dirigidos para principiantes;⁶³⁵ aunado a eso, va de la mano la práctica instrumental, si el educando infante o adolescente ha sido iniciado en algún instrumento musical, sea de viento o de percusión.⁶³⁶ Dependiendo del avance que el educando tenga en las clases, se le va proporcionando el material pertinente.⁶³⁷

En tal sentido, el proceso de aprendizaje de las disciplinas con las que uno se prepara como músico, a grandes rasgos, se caracteriza por ser gradual, tomando como punto de partida el solfeo. Cada maestro de música tiene su propio método

⁶³⁰ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶³¹ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁶³² Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶³³ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶³⁴ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶³⁵ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021; Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶³⁶ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶³⁷ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

de enseñanza, a como él crea conveniente, pues lo que él mismo aprendió y del modo en que fue aleccionado, así lo transmite a sus alumnos.⁶³⁸

Por otra parte, respecto a los músicos profesionales oriundos de la localidad, la culminación de su formación en las escuelas de música de la Ciudad de México es un recital en el que el alumno toca con acompañamiento de piano. Este recital es un examen de pasantía entre un año o nivel y otro, y estos eventos tienen lugar en las salas de concierto de las mismas escuelas o en prestigiosos recintos capitalinos como la sala Nezahualcóyotl de la UNAM o la sala Manuel María Ponce del Palacio de Bellas Artes.⁶³⁹ Estos recitales también son óbices para iniciarse en la vida laboral, dentro de bandas sinfónicas en la Ciudad de México.⁶⁴⁰

Además del aprendizaje con apoyo de partituras, también hay cosas que se aprenden “de oído”, de forma “lírica”. De hecho, la mayoría de la música que se toca durante las fiestas patronales en los pueblos, se aprende de esta forma (lo cual es atinente en gran medida con la música popular,⁶⁴¹ en tanto que las obras musicales académicas a pequeña escala – valeses, marchas – son memorizadas cuando ha habido de ellas una ejecución constante en el transcurso de muchos años, “de toda la vida”.⁶⁴²

Como tal, sí hay una diferencia entre músicos “letrados” y “líricos”. Esto se define no sólo por la manera de aprender la música – ya sea con partituras o sin ellas –, sino que, en mayor medida, tiene mucho que ver con el maestro que a uno le enseñe. Quien tenga buenos fundamentos enseñados, es quien marcará profundamente la formación de sus educandos.⁶⁴³ En el día, uno iba a la escuela o a las labores del campo, y en la tarde, asistía a las clases de solfeo y del instrumento musical en turno durante 3 horas.⁶⁴⁴

⁶³⁸ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁶³⁹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶⁴⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶⁴¹ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁶⁴² Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶⁴³ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁶⁴⁴ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

El proceso de aprendizaje es continuo, y dista de considerarse acabado con las clases. Así como una lección en casa ha de ser practicada entre 5 y 10 veces al día, una canción ha de ser ensayada individualmente el mismo número de veces, y si de 2 o 3 canciones se trata a propósito de ensayos colectivos, a éstas se les dan entre 15 y 20 vueltas, checando los errores que hayan de ser corregidos, afinando los detalles de la interpretación.⁶⁴⁵

Cuando se ensaya en solitario, uno ha de estar al pendiente de fortalecer la técnica instrumental, cuidando, al tratarse de instrumentos de viento-madera como el clarinete – como es en el caso de Alejandro Barrera López –, tanto de los mecanismos de digitación del instrumento como de la agilidad de los dedos y la lengua en aras de emitir una sonoridad agradable en el instrumento (lo que se denomina “nota larga”). Cuando se dispone de escasos márgenes de tiempo libre, el tiempo de ensayo se estima entre hora y media y 2 horas, lo cual contrasta con las largas jornadas cuando se es educando, cuando se tiene a un maestro.⁶⁴⁶

Este menester suele ser doble en lo relativo a los músicos que, como el señor Israel Ruiz Sánchez, además de las bandas, también laboran en otras formaciones musicales – principalmente orquestas sinfónicas. En el caso de Israel, ha de ensayar no sólo las partes de su instrumento – llamadas también partículas – de las obras del repertorio que, en su momento, son programadas para los conciertos orquestales – v.g., las sinfonías de Piotr Ilyich Tchaikovsky o Antonín Dvořák, o los poemas sinfónicos de Silvestre Revueltas o José Pablo Moncayo, obras en las que el trombón desempeña un papel prominente –, y ha de ejercitarse metódicamente para no descuidar ni la técnica ni el sonido de su instrumento.⁶⁴⁷

Hay bandas que se reúnen dos veces por semana para ensayar, y si tienen mucho trabajo, una vez a la semana. Comúnmente, las sesiones de ensayo constan de 4 horas ininterrumpidas, sobre todo durante las noches. Tanto en los ensayos como en actuaciones en eventos, todos en absoluto los instrumentos llevan la música,

⁶⁴⁵ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶⁴⁶ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁶⁴⁷ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

no hay instrumento alguno que no sea importante; al tratarse de un esfuerzo conjunto, ninguno sobresale por encima de otros⁶⁴⁸ y, en el caso de agrupaciones como la *Banda Tierra de Aranda*, durante las 4 horas que dura el ensayo, se hace acopio lo mismo de partituras que de grabaciones en audio de las canciones que se están ensayando.⁶⁴⁹

Merece la pena reseñar aquí lo atinente a la *Banda Sinfónica Infantil de Guadalupe Nopala*, una formación musical con propósitos explícitamente educativos, y que podemos caracterizar como una especie de “semillero” o “cantera” por cuyas filas están transitando más de uno de entre las venideras generaciones de músicos de Guadalupe Nopala.

Como tal, no hay una edad mínima límite para ingresar a la banda, pero sí se toman en cuenta aspectos fisiológicos específicos de los infantes; por ejemplo, si un niño, al momento de entrar en la banda, aún no ha mudado sus dientes, por lo general se le asigna la enseñanza de instrumentos de percusión, ya que por su dentadura no es idóneo que, de entrada, se les instruya en instrumentos de viento (sobre todo los de viento-madera).⁶⁵⁰

Sus integrantes se reúnen para ensayar entre 2 y 3 veces a la semana, en parte en función de la disponibilidad de tiempo del director de la banda, quien, aunque es oriundo de Guadalupe Nopala, reside actualmente en Tizayuca; los ensayos tienen lugar en un salón ubicado al interior de la delegación municipal, en el centro de la localidad, y constan de 3 horas, acaeciendo por lo general durante la tarde, que es cuando muchos de los niños disponen de mayores márgenes de tiempo libre.⁶⁵¹

Entre las actividades desarrolladas durante los ensayos, resaltan las clases de solfeo, rítmica e instrumento, así como el ensamblaje de obras, las cuales son

⁶⁴⁸ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁶⁴⁹ Observación participante (trabajo de campo), junio de 2021.

⁶⁵⁰ César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

⁶⁵¹ César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

previamente adaptadas a fin de que las posibilidades de interpretación sean más asequibles para los niños y así lograr una ejecución más solvente.⁶⁵²

Coligiendo de las líneas anteriores, podemos considerar aquí a la música – bajo la forma de las bandas de viento –, primeramente, como un conjunto específico de conocimientos que, básicamente, ha fungido decisivamente para cubrir necesidades que, a nivel colectivo, rebasaban la cobertura de las labores del campo, como un mecanismo cultural-instrumental en el sentido apuntado por Malinowski,⁶⁵³ y ha devenido en un modo de expresión artística y creadora, aspecto considerado también por Bartók a propósito de los campesinos.⁶⁵⁴

Desmenuzando a la música y sus prácticas, por medio de las voces de los sujetos de la localidad en cuestión, partiendo de la perspectiva tridimensional preconizada por Malinowski, deja entrever que, en los procesos de un concreto conocimiento o saber de los mayores a la progenie, se reciben, acumulan y enseñan ideas, hábitos y técnicas – según el modo de ver de Linton⁶⁵⁵ – que constituyen el pábulo de experiencias fenoménicas – por todos los ecos de Goodenough⁶⁵⁶ – y delinean de la complejidad del propio fenómeno educativo, tal y como lo entiende Fullat Genis.⁶⁵⁷

En este sentido, podemos contemplar a la educación musical como un acto educador en el que confluyen factores musicales y extra-musicales que sedimentan los saberes, habilidades y actitudes que los educandos han de asumir con miras a insertarse y desenvolverse en contextos en los que, imbricándose lo ideal y lo material, la música es producida y reproducida técnica y significativamente en tanto elemento sociocultural, crisol de la organización de lo fenoménico por los músicos y catalizador de lo multidimensional del trabajo realizado entre y a partir de las bandas de viento. Y es así, yendo desde este punto, con el que consideraremos los siguientes apartados de este capítulo.

⁶⁵² César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

⁶⁵³ Bronislaw Malinowski, Op. cit., 1981, pp. 159, 160.

⁶⁵⁴ Béla Bartók, Op. cit., 1979, p. 67.

⁶⁵⁵ Ralph Linton, Op. cit., 1985, p. 81.

⁶⁵⁶ Ward Goodenough, Op. cit., 1975, p. 198.

⁶⁵⁷ Octavi Fullat Genis, Op. cit., 2000, p. 9.

Los usos y tiempos de la tradición.

José Antonio Hernández refiere que, a diferencia de sus hermanos (dos hombres y tres mujeres), fue el único al que le gustó la música; en el último decenio del siglo XX, su padre – con 78 años de edad al momento de realizarse la entrevista en 2021 – se desempeñó como músico en el Colegio Militar, y posteriormente en la Fuerza Aérea Mexicana.⁶⁵⁸

Él mismo así le dice a uno de sus hijos: “La música no se da por arte de magia, es mucha práctica, es mucha dedicación, porque te tienes que dedicar por completo [a la música]”.⁶⁵⁹

En esta exhortación resuena lo que a él, en tanto educando, le dijeron sus maestros, como lo que a él mismo le tocó ver en el transcurso de su formación en la Ciudad de México:

“Allá en la escuela, fíjate que te hablan lo que es, y dicen: “Si quieres ser un buen músico, y la verdad tocar bien, tocar más, pues hay que olvidarse de familia, de muchas cosas, y nomás dedicarte a tu instrumento”. Yo me tocó ver compañeros en la escuela, de Oaxaca, de Puebla y de otros estados que se venían desde sus pueblos nomás con su instrumento. En esos tiempos no había mucho teléfono y nomás ellos se las arreglaban y puro estudiar, y ahí se la pasaban en la escuela. De la Sierra Mixe de Oaxaca llegaron a venir muchos amigos músicos”.⁶⁶⁰

Más admoniciones como ésta no se restringen a los allegados por lazos de sangre, también son dirigidas a quienes de uno sean amigos:

“Hay amigos que me han dicho: “Quiero ser músico, ¿cómo le hago?” Y yo les digo: “Es un proceso largo, te va a llevar años, no de un día para otro ni meses; esto es un proceso larguísimo, y por si no lo sabes, la música va a ser infinita siempre. Aunque tú digas “Yo toco bien y yo me sé todo”, no [es así], porque van a haber o van a salir diferentes compositores que te van a poner a

⁶⁵⁸ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶⁵⁹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶⁶⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

prueba con música con un alto grado de dificultad, y la debes desarrollar a base de estudio”.⁶⁶¹

Acerca del instrumento que toca cada uno, varía también, aunque es un común punto de partida la iniciación con los instrumentos de percusión, pues con ellos los educandos comienzan a adquirir el sentido del ritmo.⁶⁶² Se sabe que, en una banda, el representante es el padre, y el hijo toca la trompeta, y su padre le dice que hace falta un trombonista, y entonces, el hijo toca provisionalmente el trombón, o alguno de los más pequeños quiere tocar la trompeta o la tuba. Pero, generalmente, uno se mantiene fijo con el instrumento con el que se inició en la música. Los cambios de instrumento no son raros⁶⁶³, los cuales no se restringen a los utilizados en las bandas de viento, incluyendo a veces en la instrucción musical instrumentos de cuerda como la guitarra o el violín.⁶⁶⁴

Este gusto por la música que es inculcado desde el seno familiar deviene, según los casos y las situaciones, en un oficio – debido a que más de uno entre los músicos locales carece de una carrera musical profesional –, en una profesión – al contrario que los anteriores, hay quienes concluyen su formación en un conservatorio con títulos de licenciatura correspondientes a algún instrumento musical, como el clarinete o el trombón – o en un negocio – es algo que, para que sea económicamente fructífero, ha de invertírsele dinero y publicidad.⁶⁶⁵ Este gusto suele ser para los más jóvenes un aliciente poderoso, desde querer ser músico hasta entrar de lleno al trabajo en las bandas de viento dirigidas por alguno de sus parientes de mayor edad.⁶⁶⁶

El abanico de eventos u ocasiones en los que tocan las bandas de viento de Guadalupe Nopala es muy amplio, comprendiendo fiestas patronales, quince años, cumpleaños, bodas, rodeos y exequias fúnebres. No sin razón, el señor

⁶⁶¹ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶⁶² Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁶⁶³ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶⁶⁴ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶⁶⁵ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁶⁶⁶ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

Alfonso Jaime Hernández dice que la música está muy allegada a la festividad, y que la misma muerte es una festividad.⁶⁶⁷ Las bandas de viento “clásicas” de la localidad en cuestión han tomado parte en concursos entre bandas de formato similar, realizados en el Estado de México y en otras entidades federativas como Puebla, Hidalgo y Tlaxcala,⁶⁶⁸ tópico sobre el que también se volverá más adelante.

A este respecto, lo que distingue a la actuación de la banda “popular” en un baile en relación a la acaecida en una iglesia, estriba en que, en el primer caso, la concurrencia es animada para bailar y para estar alegre, mientras que en el segundo caso, la concurrencia se limita a escuchar. Y esto no sólo queda en el espacio de actuación, también incumbe a la manera de tocar, pues si en un baile la banda toca una canción tras otra casi sin pausas, cuando se toca en una iglesia las pausas entre piezas musicales – sobre todo alabanzas y valeses⁶⁶⁹ – son más prolongadas.⁶⁷⁰ Cuando esto ocurre, allí las bandas “populares” suelen prescindir de los cantantes o vocalistas.⁶⁷¹ Y a contravía, cuando se ameniza un baile o en una fiesta de jóvenes, estaría fuera de lugar tocar allí un vals, ya que eso le parecería aburrido a la concurrencia.⁶⁷²

Motivaciones, elecciones y significados.

Partiendo de su parecer personal, José Antonio Hernández dice que la música es un trabajo que le permite a uno aprender y hacer varias cosas, que es algo muy bonito que a uno le enseña cultura, le hace conocer gente y ver las cosas de varias formas, y esto responde, finalmente, al parecer que tiene cada quien.⁶⁷³

⁶⁶⁷ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁶⁸ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁶⁹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶⁷⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁶⁷¹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021; Alejandro Barrera López, agosto de 2021; Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶⁷² Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶⁷³ José Hernández Hernández, junio de 2021.

En tanto que, para Edgar Iván García, la música es, primeramente, el arte de combinar el sonido con el tiempo, y más allá de eso – a lo que se suma lo que él denomina “genética musical”, en el sentido del conocimiento musical que se es transmitido por los predecesores familiares –, lo que se expresa es el gusto o la pasión que se tiene cuando tiene lugar un evento, en el que uno procura dar lo mejor de sí mismo.⁶⁷⁴

Al modo de ver de Alfonso Jaime Hernández, la música es una forma o estilo de vida, un don conferido por la divinidad (teniendo en mente aquí a las civilizaciones politeístas de la Antigüedad). Cuando se es niño o joven, uno no tiene la música como un plan a futuro; empero, ya en el transcurso de la adolescencia, cuando se llega a tocar la música y esto se asume profesionalmente, va cambiando la perspectiva personal, se adquiere un pensamiento que rebasa al de una persona promedio. Entonces, la música lo vuelve a uno más humano, sensible y reflexivo, ella funge como óbice hacia la trascendencia.⁶⁷⁵

Muchos padres de familia en la localidad dicen que sus hijos, al serles inculcada la música y al dedicarse ulteriormente a ella, cambian su forma de pensar y de actuar, la música los hace ser “mejores personas”,⁶⁷⁶ y ello es plausible cuando también se la considera como una especie de “terapia moral” dirigida enfáticamente hacia los niños y jóvenes,⁶⁷⁷ en la medida que la inculcación de la música les previene de los “malos pensamientos” – v.g., la drogadicción, el alcoholismo, el robo –,⁶⁷⁸ y motiva a los educandos a tener la mente ocupada⁶⁷⁹ y evitar las “amistades inconvenientes”, por lo que, en manos de los padres de familia, el gusto por la música que se inculca en los hijos es también un deber u obligación moral.⁶⁸⁰

⁶⁷⁴ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁶⁷⁵ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁷⁶ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁷⁷ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶⁷⁸ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

⁶⁷⁹ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁶⁸⁰ Don Odilón Hernández Sánchez, julio de 2021.

Por su parte, el señor César Zúñiga Reyes comenta que, en Guadalupe Nopala, algunos padres de familia desean que sus hijos sean músicos, ya sea de manera profesional o como pasatiempo, pero a fin de cuentas músicos; sucede también que los infantes aspiran a ser músicos cuando llegan a escuchar a los músicos más experimentados de la localidad y, de manera subsecuente, es algo que les llama la atención. Tanto una situación como otra dan cuenta de lo profundamente arraigado que está el quehacer musical en Guadalupe Nopala.⁶⁸¹

De acuerdo a la opinión de Alfonso Jaime Hernández, entre los aspectos que caracterizan a un buen músico, son importantes a considerar su ejecución del instrumento, el conocimiento de las obras a interpretar, y el profesionalismo que tenga al momento de participar en una actuación musical.⁶⁸²

Por su parte, el propio Zúñiga Reyes afirma que, si de alguien se dice que es un “buen músico”, tal consideración depende del entorno en el que los músicos se muevan, pues en Guadalupe Nopala hay músicos muy bien adiestrados, unos en el ámbito de la música académica, y otros en el de la música popular. No obstante, cuando se quiere definir lo que es un “músico completo”, entonces se alude a aquel que no sólo ejecuta su instrumento, sino que también tiene conocimiento de disciplinas como orquestación, armonía y contrapunto, y que sabe tanto componer como arreglar piezas.⁶⁸³

Desde otro ángulo, el señor Alejandro Barrera, además del conocimiento de la ejecución musical y de la sonoridad impecable del instrumento que se ejecuta como “cartas de presentación” – lo cual vale también para los cantantes –, estima la humildad como un valor importante en un “buen músico”, ya que, según él, en este oficio hay mucho músico “mal amañado” que, más que tocar bien, pretende humillar a otros músicos o burlarse de ellos, si se toma en consideración que todos los músicos comenzaron desde cero.⁶⁸⁴

⁶⁸¹ César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

⁶⁸² Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁸³ César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

⁶⁸⁴ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

En términos generales, Guadalupe Nopala ha sido reconocido en los pueblos vecinos por las bandas de viento, por la música.⁶⁸⁵ Tan es así que muchos padres de familia de aquellos pueblos acuden a Guadalupe Nopala en busca de maestros de música para que instruyan a sus hijos, quizá no tanto para que se dediquen profesionalmente a la música, sino como un *plus* en los conocimientos generales de la progenie.⁶⁸⁶

Las bandas de viento y su música tienen para Guadalupe Nopala una gran relevancia, pues se han convertido en algo representativo de la localidad misma.⁶⁸⁷ En este sentido, Alfonso Jaime Hernández dice:

“Si tú vas a alguno de los pueblos vecinos, llámese por ejemplo Santa María Ajoloapan, y si tú les dices “¿Qué es lo más representativo de Guadalupe Nopala?”, te van a decir “La música””.⁶⁸⁸

Y en una tesitura próxima, Alejandro Barrera comenta:

“La banda de viento aquí ya lleva sonando muchísimos años, y siento que es algo que representa a cada una de las familias de aquí, pues cada quien tuvo a su abuelito en alguna banda. Pues eso ya es una tradición aquí en el pueblo. Las tradiciones hay que cuidarlas, para que sigan guardando la esencia del pueblo, porque eso está bien; está bonito que un pueblo tenga historia, que tenga tradición”.⁶⁸⁹

La tradición, la tecnología y el desarrollo social.

El precio de los instrumentos varía, dependiendo de si son adquiridos al interior del país, o si son encargados al extranjero. Los precios oscilan entre 2 mil pesos y 100 mil pesos.⁶⁹⁰ Comúnmente, suelen comprarse en tiendas de música en la

⁶⁸⁵ Todos los músicos en activo que fueron entrevistados coinciden en este punto.

⁶⁸⁶ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁸⁷ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁸⁸ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁸⁹ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁶⁹⁰ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

Ciudad de México, en vista de la amplia variedad. Cuando uno va iniciándose en la música, se puede ir al centro histórico de dicha ciudad, y específicamente en las calles Mesones y Bolívar, en donde se concentran muchas tiendas de música; cuando se está más avanzado en los estudios musicales, han de adquirirse instrumentos de una calidad más específica, comprándose incluso en el extranjero.⁶⁹¹

Cuando los instrumentos musicales comienzan a deteriorarse, son llevados para su reparación por maestros lauderos en talleres situados en Texcoco y la Ciudad de México.⁶⁹² Incluso ha habido en Guadalupe Nopala, en los últimos cuatro años, tentativas de programas de compostura de instrumentos musicales a cargo de lauderos procedentes de la alcaldía capitalina de Xochimilco, a los que algunos músicos locales y de otros poblados llevaban sus instrumentos (v.g., clarinetes, trompetas, trombones, tubas) para que fuesen arreglados; estas composturas oscilaron entre sencillas y medianas, porque debido a lo tangencial de estos programas, los lauderos no traían todo el equipo de sus talleres para hacer reparaciones más grandes.⁶⁹³

Antes de la puesta en marcha de los programas, los músicos de la localidad llevaban a reparar sus instrumentos a diferentes lados. Realmente, el programa que se hizo de compostura de instrumentos tuvo una existencia breve entre 2016 y 2017, y surgió como resultado de una invitación hecha a lauderos que eran conocidos, en ese momento, de los maestros que lo gestionaban, y asistían por semanas. Por entonces, se ajustaron o repararon varios instrumentos, mucha gente fue, pero desde entonces a la fecha, ya no está el programa, y se llevan a otros lugares, principalmente a la Ciudad de México, Pachuca (Hidalgo) y Tultepec (Estado de México).⁶⁹⁴

⁶⁹¹ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁹² Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁹³ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁶⁹⁴ Julián García Sánchez, 37 años, habitante de Guadalupe Nopala; fagotista de la Orquesta Sinfónica de la UAEH. Testimonio oral (trabajo de campo), marzo de 2022.

La implementación del programa de compostura de instrumentos musicales estuvo a cargo del maestro Alfonso Jaime Hernández Salas, en coordinación con algunos músicos de la localidad. En ese sentido, la iniciativa fue tomada por gente de Guadalupe Nopala, y sólo se requirió del permiso de las autoridades – y muy en concreto por parte de los delegados – de la localidad misma para la puesta en marcha del programa y para el uso de las instalaciones de la delegación municipal, recinto situado en la zona céntrica de Guadalupe Nopala. El entendimiento fue allí únicamente con las autoridades locales, aunque, como señala el señor Julián García Sánchez, hubiera sido “padre” que fuera un programa aterrizado desde instancias como la Secretaría de Cultura.⁶⁹⁵

Las actividades del programa de compostura de instrumentos musicales tenían lugar en la planta alta de la delegación municipal. Los maestros lauderos que fueron partícipes del programa en ciernes utilizaban mucho equipo. Ellos empleaban una serie de varillas con terminaciones especiales, pinzas, alambres, aparatos para soldar, enderezar y pulir, y pegamentos y lacas especiales. Por ejemplo, para pegar las partes donde se hallan los orificios de los instrumentos de viento-madera, el pegamento debe tener cierta flexibilidad, por lo que es previamente calentado y se sella en los orificios para nivelarlo adecuadamente.⁶⁹⁶

Los pegamentos y lacas utilizados tanto para instrumentos de viento-madera como de viento-metal son casi los mismos. Solamente que, por ejemplo, para los de madera, se les da un tratamiento con aceites (como los hechos a base de almendra) en el que los instrumentos son lubricados, y se hace acopio de los pegamentos para cerrar las fisuras que estos instrumentos presenten. Para la reparación de instrumentos de viento-metal, se usan aceites y lacas, siendo tóxicas algunas de éstas últimas.⁶⁹⁷

Los músicos que iban a Guadalupe Nopala para reparar sus instrumentos procedían de lugares tanto del Estado de México – v.g., el municipio de Hueyoptla y las localidades de San Bartolo Cuautlalpan (municipio de Zumpango)

⁶⁹⁵ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁶⁹⁶ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁶⁹⁷ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

e Ixtlahuaca (municipio de Temascalapa) – como del de Hidalgo – v.g., los municipios de Tizayuca y Zapotlán de Juárez. Estos músicos formaban parte principalmente de bandas de viento de estilo sinaloense, pero también – aunque en menor medida – de mariachis y de grupos de variedades.⁶⁹⁸

Durante ese tiempo, los problemas más recurrentes en la reparación de instrumentos musicales fueron el desgaste y la falta de nivelación. Ambos problemas están estrechamente relacionados pues, por ejemplo, los instrumentos ya no tenían buena sonoridad si estaban desaniveladas las llaves – en el caso de instrumentos de viento-madera – o los émbolos – en el caso de instrumentos de viento-metal –, lo que conminaba poner corchos y rehabilitar la nivelación de las llaves – en el caso de los primeros – o cambiar piezas y lubricarlas con aceite – en el caso de los segundos.⁶⁹⁹

La puesta en marcha del programa en cuestión fue precedida por una invitación hecha por parte de un grupo de músicos de la localidad a los maestros lauderos, y acerca de este asunto los músicos dieron parte a la gente de Guadalupe Nopala y, como ya se dijo antes, solicitaron permiso a las autoridades de la localidad misma. Debe hacerse notar que, en ningún momento, jamás hubo gestión alguna de realización del programa ante las autoridades municipales, ni injerencia de éstas en este asunto específico.⁷⁰⁰

Cuando el programa funcionó, las actividades estaban repartidas entre cuatro personas: una estaba a cargo de la reparación de instrumentos de viento-metal, otra lo estaba con la de los instrumentos de viento-madera, y las personas restantes se encargaban de la aplicación de lacas y aceites. Sus jornadas laborales iniciaban entre las 8:00 y 9:00 hrs y terminaban entre las 21:00 y 22:00 hrs.⁷⁰¹

Estas jornadas prolongadas y exhaustivas son comprensibles si se considera que muchas de las entregas de instrumentos musicales estaban programadas al cabo

⁶⁹⁸ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁶⁹⁹ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁷⁰⁰ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁷⁰¹ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

de una semana, y que mientras ellos trabajaban, había gente en las inmediaciones de la delegación – incluso durante la noche –, tanto para que les fueran entregados sus instrumentos ya restaurados, como llevando a reparar instrumentos con grados variables de deterioro. Al taller de laudería montado en la parte superior de la delegación municipal acudían a veces alrededor de 30 personas al día, llevando comúnmente cada persona en su haber más de un instrumento musical – entre 2 y 3.⁷⁰²

En años recientes, no ha habido intentos en Guadalupe Nopala por restablecer el programa. Y, en contraste, ha habido tentativas de gestión ante el gobierno municipal de Hueypoxtla, por lo menos desde 1999, para establecer de manera permanente en la localidad una escuela o taller de música, en la que se pague a la quincena a los profesores y se capacite a las nuevas generaciones de músicos de la localidad. No obstante, su funcionamiento ha sido muy volátil, parando entre hace 4 y 6 años, debido primeramente a factores a nivel institucional, como los cambios de titulares en la administración municipal de Hueypoxtla – amén de si hay amistad de los proponentes de estas iniciativas con quienes están, según los periodos, al frente del gobierno del municipio.⁷⁰³

Ante esta situación concreta, varían grandemente las opiniones de la gente de Guadalupe Nopala. Por un lado, hay personas de la localidad que siguen preguntándose por qué ya no se dio continuidad a la escuela de música y se detuvo la gestión ante las autoridades municipales. Pero, por otro lado, también hay personas que, aunque son músicos y sus hijos lo son (o están en vías de serlo), generalmente muestran renuencia ante la posibilidad de una formación musical, digamos, más profesional (como la impartida en los conservatorios); comúnmente, y como hasta ahora, suelen transmitirse los saberes musicales de mayores a menores al interior del seno familiar, los saberes necesarios para que, a partir de la adolescencia, comiencen a trabajar en las bandas de viento.⁷⁰⁴

⁷⁰² Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁷⁰³ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁷⁰⁴ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

A este respecto, el señor Julián García Sánchez hace notar que, de establecerse formalmente una escuela de música en Guadalupe Nopala, ésta no dependería tanto de los músicos de la localidad, sino que estaría a cargo de docentes externos a la localidad misma, pues son pocos los músicos locales que tienen como tal una carrera musical formal terminada, y un problema que enfrentaría el resto de los músicos locales experimentados – incluyendo a los de mayor edad – para impartir clases en una escuela así es la carencia de una documentación curricular que los respalde. Una de las ventajas brindadas por un centro formativo más serio y formal como éste redundaría en la profesionalización de los músicos locales desde temprana edad.⁷⁰⁵

No obstante, y al modo de ver del señor Julián García, lo más importante es que, en Guadalupe Nopala, la tradición musical va a seguir, transmitiéndose de padres a hijos, y de los últimos nombrados a sus descendientes, algo que, hasta el momento, no ha necesitado de injerencias gubernamentales directas para desarrollarse y continuar.⁷⁰⁶

Y ésta ha sido también la vía por la que ha transitado el devenir de la Banda Sinfónica Infantil de Guadalupe Nopala, agrupación musical que, hasta el momento, no ha contado con el apoyo de ninguna institución gubernamental, y sin más aval que el de su propio director. Todos los asuntos concernientes a su organización interna y a su repertorio corren a cuenta de los integrantes mismos de la banda; por ejemplo, las partituras de las obras que ejecuta la banda las consiguen o compran con bandas de viento más experimentadas, tanto de Guadalupe Nopala como de otros poblados.⁷⁰⁷

Contrastando el momento en que estuvieron vigentes los programas con el periodo actual, los costos de las reparaciones de instrumentos de viento dependían mucho del estado del instrumento. Pero, por ejemplo, una reparación en el caso de un instrumento de aliento madera (clarinetes, flautas, saxofones, oboes, flautines), una reparación oscila entre 12 mil y 14 mil pesos. Con estas

⁷⁰⁵ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁷⁰⁶ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁷⁰⁷ César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

personas del taller en Guadalupe Nopala, los costos de esos instrumentos oscilaban entre 300 y 400 pesos como mínimo, y entre 5 mil y 8 mil pesos como máximo.⁷⁰⁸

Pese a ese lado tangencial de los programas, éstos han supuesto una valiosa ayuda para muchos músicos de la localidad y de la región, para que no tengan que ir hasta la Ciudad de México para reparar sus instrumentos; durante el tiempo que estuvieron vigentes estos programas, el equipo utilizado por los lauderos de Xochimilco era resguardado en la delegación de la localidad.⁷⁰⁹

Y, muy en concreto, el programa fue provechoso para aquellos músicos que, debido a los estrechos márgenes temporales por motivos laborales, no les había sido asequible reparar sus instrumentos, o porque carecían de un presupuesto. Ya en el programa, a ellos se les hicieron observaciones sobre las mejoras y carencias, según fuera el caso, en relación con los instrumentos.⁷¹⁰

Actualmente, y contrastando con los años de vigencia del programa de compostura de instrumentos musicales, los costos de las reparaciones varían no sólo según los instrumentos, sino también del grado de desgaste. Por ejemplo, en relación con los instrumentos de viento-metal, va de 50 pesos el arreglo de un tornillo que se haya chispado o roto, una soldadura cuesta entre 200 y 300 pesos, y la limpieza completa del instrumento cuesta hasta 1500 pesos.⁷¹¹

Los usos y funciones en el terruño.

Al modo de ver del señor Alejandro Santillán, la importancia de las bandas de música no se debe tanto a que sea una fuente de ingresos, lo que realza esa importancia es atribuida a los músicos que, habiendo sido formados en el pueblo,

⁷⁰⁸ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁷⁰⁹ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁷¹⁰ Julián García Sánchez, marzo de 2022.

⁷¹¹ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

han salido para hacer “cosas grandes” no sólo afuera del pueblo, sino también al exterior de Hueyoptla, del Estado de México, e incluso del país.⁷¹²

Hay músicos que han salido a Europa y a Estados Unidos, para participar en concursos; otros se han integrado, por un lado, a orquestas sinfónicas de prominente renombre en México (v.g., la Sinfónica Nacional o la OFUNAM), y, por otro lado, a las bandas militares de instancias como el Ejército o la Marina; Francisco Santillán, Eduardo Alexis y Alfonso Jaime Hernández son algunos de estos músicos de renombre.⁷¹³ En otras palabras, el prestigio de estos músicos descansa en la calidad de su interpretación musical, y en ella descansa también la reputación de Guadalupe Nopala como un “pueblo de músicos”.⁷¹⁴

Por otra parte, la función de las bandas de viento en el ceremonial patronal local es amenizarlo, lo cual es considerado como una parte muy importante por la gente de la localidad, y muy especialmente en la fiesta de Santa Cecilia; en el transcurso de esta fiesta, los servicios de las bandas son ofrecidos gratuitamente, en señal de agradecimiento a las propias creencias, a honra de la santa virgen. Estos servicios son retribuidos con comida (v.g., tamales, café) en los convites que organizan los mayordomos en el atrio de la iglesia durante la fiesta.⁷¹⁵

Las bandas de viento toman parte activa de esta festividad, y no sólo por permear con sus sonoridades el transcurso de la fiesta misma – como veremos más adelante –, sino también por organizar el novenario a honra de Santa Cecilia. Cada uno de los días del novenario – el cual comienza el 8 de noviembre y termina el 20 del mismo mes, siendo entonces un lapso más largo de lo que comúnmente se considera un novenario – corresponde a cada banda, y en tal día

⁷¹² Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁷¹³ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁷¹⁴ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁷¹⁵ Observación participante (trabajo de campo), noviembre de 2019; Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

se celebra una misa; en la ocasión en ciernes, los representantes o líderes de las bandas se ponen de acuerdo acerca del día a elegir en el novenario.⁷¹⁶

En el contexto de la fiesta de Santa Cecilia, las bandas de estilo sinaloense amenizan los bailes de feria, mientras que los músicos locales con preparación académica ofrecen recitales y conciertos al interior de la iglesia nueva, acompañándose de piano y de cantantes de ópera.⁷¹⁷ Ello es óbice para el realce de Guadalupe Nopala como un “pueblo de músicos”, y así lo expresa José Antonio Hernández:

“En esos días de la feria del músico, te vienes aquí y encuentras muchas cosas bonitas que no hay en todos los lugares, porque no son pueblos de músicos. Y todo eso es gratis aquí, porque aquí todo lo hacemos gratis; nada de que cobran en la iglesia los recitales”.⁷¹⁸

Este realce también se hace ver de manera significativa en un momento específico de esta festividad: las procesiones. Éstas tienen lugar en las vísperas del día de la santa patrona, y hay un recorrido, rayando el crepúsculo, que se hace por las principales calles del pueblo – v.g., las calles 18 de Julio y José María Morelos, la avenida del Trabajo, y la calle Moctezuma –, con una duración aproximada de hora y media;⁷¹⁹ durante este recorrido, las bandas – tanto “clásicas” como de estilo sinaloense – van formadas, cada una llevando su imagen de Santa Cecilia.⁷²⁰

En el transcurso de la procesión, las bandas van sucediéndose en la ejecución; al terminar de tocar una banda, la que le sigue comienza su interpretación, y conforme avanza la procesión por las calles antes mencionadas, se va sumando gente a la misma, y entre aquella gente, puede verse a instrumentistas que, al

⁷¹⁶ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019; José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷¹⁷ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷¹⁸ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷¹⁹ Observación participante (trabajo de campo), noviembre 2019; José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷²⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

momento, se incorporan a alguna de las bandas que en la procesión van tocando, engrosando sus filas.⁷²¹

Además de las salvas de cohetes que permean todo el recorrido, la música interpretada a lo largo de la procesión consiste en marchas militares, alabanzas, polkas, canciones rancheras, corridos y sones sinaloenses.⁷²²

Al término de la procesión, ya en la noche, los miembros de las bandas participantes se ordenan en el atrio según sus respectivos instrumentos para interpretar *Las mañanitas* y *En tu día*, quedando así el siguiente orden, sumando las fuerzas de un centenar de músicos: clarinetes, flautas y saxofones, en el centro; trompetas, extremo izquierdo; trombones y saxhorns, extremo derecho; tubas y percusiones, colocados atrás de los instrumentos de viento-madera.⁷²³

Posteriormente, da comienzo un recital en el que las bandas en conjunto tocan piezas de diversa índole, como marchas militares, pasodobles y valeses, llenando el atrio con una sonoridad envolvente.⁷²⁴ En la procesión acaecida en 2019, las agrupaciones participantes fueron las bandas *Agave*, *Tres Robles*, *Los Viejones*, *Illegal*, *Condado*, *Tierra de Aranda*, *Imponente de mi tierra* y *Luz de Guadalupe*.⁷²⁵

Llegado el 22 de noviembre – ampliándose a veces al 23 de noviembre –, se escuchan tocar durante el día a las bandas en distintos puntos de la localidad, “por aquí y por allá”, habiendo convites familiares y conciertos – tanto los de índole familiar como los acaecidos en el atrio de las iglesias, en los que las bandas se van turnando para tocar –, lo mismo que misas celebradas al interior de la iglesia mayor de la localidad.⁷²⁶ En los convites realizados en el atrio se sirven café, tamales y pan para la gente de la localidad,⁷²⁷ siendo sufragados estos convites

⁷²¹ Observación participante (trabajo de campo), noviembre de 2019.

⁷²² Observación participante (trabajo de campo), noviembre de 2019.

⁷²³ Observación participante (trabajo de campo), noviembre de 2019.

⁷²⁴ Observación participante (trabajo de campo), noviembre de 2019.

⁷²⁵ Observación participante (trabajo de campo), noviembre de 2019.

⁷²⁶ Observación participante (trabajo de campo), noviembre de 2019; José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷²⁷ Observación participante (trabajo de campo), noviembre de 2019.

por los músicos de las bandas.⁷²⁸ Ya por la noche del 22 de noviembre, tiene lugar un gran baile con las bandas de estilo sinaloense de la localidad, y para efectos de este evento se utilizan equipos de audio provistos con pantallas.⁷²⁹



Imagen 19. Miembros de la *Banda Agave*, ejecutando “Las mañanitas” a honra de Santa Cecilia, en el atrio de las iglesias dedicadas a la Virgen de Guadalupe. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.

⁷²⁸ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁷²⁹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.



Imagen 20. Fachada aderezada de la iglesia mayor dedicada a la Virgen de Guadalupe. Enfrente de ella, miembros de la *Banda Tres Robles* interpretando “Las mañanitas”, con ocasión de la víspera de la fiesta de Santa Cecilia. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.



Imagen 21. Llegada de la *Banda Luz de Guadalupe*, y allegados de la misma llevando en andas la aderezada imagen en bulto de Santa Cecilia, así como cuadros adornados de la misma santa, con ocasión de la víspera del día de la fiesta a ella dedicada. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.



Imagen 22. Inicio de la procesión con ocasión de la víspera del día de Santa Cecilia. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.



Imagen 23. Miembros de la *Banda Ilegal*, tocando en el atrio de las iglesias dedicadas a la Virgen de Guadalupe. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.



Imagen 24. Convite de tamales y café, ofrecido a los músicos de las bandas del pueblo, en el atrio de las iglesias dedicadas a la Virgen de Guadalupe. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.



Imagen 25. Inicio de la misa matinal a honra de Santa Cecilia, al interior de la iglesia mayor. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.



Imagen 26. Miembros de la banda “Los García” tocando “Las mañanitas” al término de la misa matinal, adentro de la iglesia mayor. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México.

Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.

Hay una costumbre de que cuando un músico muere, llegan a la casa del difunto alrededor de 50 músicos en el día del entierro, y sacan al difunto de su casa, con dirección a la iglesia. Cuando el que muere no es un músico, si éste tiene entre sus parientes un músico, éste invita a otros músicos para que acompañen los restos de su familiar hasta la iglesia; también ocurre, en ambos casos, que los músicos llegan directamente a la casa del finado, ya que son vecinos y se conocen, no es necesaria la invitación.⁷³⁰

Por otra parte, para la fiesta a honra de la Virgen de Guadalupe – cuyo festejo no necesariamente tiene lugar el 12 de diciembre sino hasta el fin de semana posterior a esta fecha –, son contratadas bandas de viento oriundas de otros poblados y municipios, no sólo del Estado de México – las localidades texcocanas de Santa Catarina del Monte, Santa María Tecuanulco⁷³¹ y San Jerónimo

⁷³⁰ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷³¹ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

Amanalco,⁷³² los municipios de Texcoco, Lerma⁷³³ y Chiconcuac⁷³⁴ –, sino también de los estados de Hidalgo – San Idelfonso, localidad perteneciente al municipio de Tepeji del Río ⁷³⁵ –, Puebla – los municipios de Tehuacán, ⁷³⁶ San Felipe Otlaltepec, ⁷³⁷ San Salvador Huixcolotla ⁷³⁸ y Santa María Chigmeatitlán ⁷³⁹ –, Oaxaca – el municipio de Santa María Tlahuitoltepec⁷⁴⁰ – y Michoacán – los municipios de Angangueo y Parícutaro.⁷⁴¹

A menudo, las bandas contratadas son de estilo “clásico” o sinfónico – las cuales pueden constar de hasta 50 integrantes⁷⁴² –, y el principal motivo de su elección es que provienen de lugares en los que perduran y se conservan tradiciones musicales similares a las de Guadalupe Nopala; en cada año se trata siempre de variar y se concreta la intención de llevar “las mejores bandas” para la mayor festividad patronal de la localidad.⁷⁴³ Generalmente, estas agrupaciones suelen incluir instrumentos musicales poco comunes en una banda de viento – como fagotes o arpas – y suelen cobrar alrededor de 80 mil pesos por un lapso de 3 días.⁷⁴⁴

En el año 2019, las vísperas a honra de la Virgen de Guadalupe tuvieron lugar el 13 de diciembre. Alrededor de las 17:00 hrs., llegó al atrio de la iglesia la *Banda Hermanos Sánchez* – procedente de San Pablito Chiconcuac, localidad perteneciente a la demarcación municipal de Chiconcuac – y, luego de interpretar *Las mañanitas*, dio comienzo la procesión, en el transcurso de la cual se iban recogiendo las imágenes en las casas de los mayordomos; a las 17:35 hrs., arribó

⁷³² José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷³³ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁷³⁴ Observación participante (trabajo de campo), diciembre de 2019.

⁷³⁵ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021; Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁷³⁶ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷³⁷ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁷³⁸ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁷³⁹ Observación participante (trabajo de campo), diciembre de 2019.

⁷⁴⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁴¹ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁷⁴² José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁴³ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁷⁴⁴ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

al atrio de la iglesia la *Banda Fuentes* – proveniente de Santa María Chigmeocatitlán –, y después de tocar *Las mañanitas*, llegó a la casa del primero de los mayordomos, el señor Humberto Prado García.⁷⁴⁵

En aquel día, entre las 18:00 y 20:00 hrs., acaeció la recopilación de imágenes por siete casas, empezando en la del mayordomo Humberto Prado y concluyendo en la del señor Ezequiel García Hernández; en las paradas que se hacían en cada una de las casas, tenía lugar un convite en el que los mayordomos convidaban a la concurrencia gorditas, tamales, refresco, té o tequila.⁷⁴⁶

Desde la última de las casas, a las 20:00 hrs., inició como tal la procesión, atravesando las principales calles de Guadalupe Nopala, arribando a la iglesia en torno a las 22:00 hrs.⁷⁴⁷ Cada uno de los momentos de la procesión, entre las 17:00 y las 22:00 hrs., estuvo permeado por la música de las bandas participantes, en cuyo transcurso interpretaron marchas militares; además, en los convites que tuvieron lugar en las casas de los mayordomos con ocasión de la recopilación de imágenes, las bandas ejecutaron valeses, pasodobles, boleros y canciones rancheras.⁷⁴⁸

Las procesiones también resaltan por el atractivo musical, pues ya allí la gente de la localidad comienza a ponderar cuál de las dos bandas será la ganadora del concurso, cuál de ambas se escucha mejor, y esto se traduce en opiniones como “ésta viene mejor que la otra” o “se ve que esta banda va a ganar el concurso”. El enfrentamiento sonoro entre las bandas durante las procesiones le llaman “el pique”.⁷⁴⁹

⁷⁴⁵ Observación participante (trabajo de campo), diciembre de 2019.

⁷⁴⁶ Observación participante (trabajo de campo), diciembre de 2019.

⁷⁴⁷ Observación participante (trabajo de campo), diciembre de 2019.

⁷⁴⁸ Observación participante (trabajo de campo), diciembre de 2019.

⁷⁴⁹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.



Imagen 27. Miembros de la *Banda Hermanos Sánchez* de San Pablito Chiconcuac (Estado de México), acompañando el inicio de la procesión mayor a honra de la Virgen de Guadalupe. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.



Imagen 26. Miembros de la *Banda Hermanos Sánchez* de San Pablito Chiconcuac (Estado de México), acompañando el comienzo de la recopilación de las imágenes en la casa del mayordomo Humberto Prado García, en el transcurso de la procesión mayor a honra de la Virgen de Guadalupe. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019.



Imagen 27. Miembros de la *Banda Fuentes* de Santa María Chigme catitlán (Puebla), acompañando la procesión mayor a honra de la Virgen de Guadalupe. Guadalupe Nopala, Hueypoxtla, Estado de México. (Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2019)

Al otro día – generalmente sábado –, las bandas contratadas para esta festividad suelen ejecutar en el atrio de las iglesias piezas de música académica occidental, tales como las oberturas de la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi o el ballet *El lago de los cisnes* de Piotr Ilyich Tchaikovsky; ocasiones que suscitan el asombro de la gente de la localidad, pues como dice el señor José Antonio Hernández, “es música clásica que no escuchas en cualquier lado y con tantos músicos”⁷⁵⁰, en el sentido de que no en toda festividad patronal se tiene oportunidad de escuchar música así ni con formaciones musicales de semejante envergadura.

En ese mismo día, acaece por la noche una serenata, de la que toman parte las dos bandas, y que suele iniciar entre las 21:00 y 22:00 hrs, terminando entre las 3:00 y 4:00 de la madrugada del día siguiente. Las bandas se ubican en un portal, una frente a la otra, ejecutan pasodobles, respondiéndose una a la otra, y descollando también solos de trompeta y de trombón. Esta serenata es otro “pique” al igual que las procesiones, y la gente que concurre la serenata se lleva consigo café y tequila, y anima a las bandas participantes con parlamentos como

⁷⁵⁰ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

“órale, contéstales” y, como en las procesiones, los asistentes ponderan en la serenata cuál será la banda ganadora del concurso.⁷⁵¹ Este evento es, como dice Edgar Iván García, un “agarrón” entre bandas.⁷⁵²

En el último día de la jornada votiva – comúnmente suele caer en domingo –, tiene lugar, también en el atrio, un concurso en el que toman parte las bandas contratadas a efectos de la fiesta en honor a la Guadalupana; a la par de este concurso, se desarrollan concursos de ejecutantes solistas (como los de trompeta, trombón o tuba),⁷⁵³ extendiéndose trofeos y diplomas para los ganadores.⁷⁵⁴

El concurso de bandas de viento está presidido por un jurado consistente en músicos tanto nacionales como extranjeros, quienes dan un veredicto de qué banda es la que toca mejor, con base en parámetros específicos de interpretación,⁷⁵⁵ y esto aplica también para los contendientes solistas.⁷⁵⁶ Muy especialmente, el concurso de bandas de viento cuenta con la asistencia de gente de otros municipios tanto del Estado de México – v.g., Tonanitla, Ojo de Agua, Texcoco – como de Hidalgo – v.g., Tepeji del Río –, y en ese mismo día, la barbacoa suele ser el plato principal en los convites familiares.⁷⁵⁷

Las bandas de viento locales no toman parte de este concurso – ni siquiera las “clásicas” –, pero, en el caso de las bandas locales de estilo sinfónico, sí han participado en los concursos de bandas del mismo formato en otros municipios mexiquenses como Texcoco, Coyotepec, Tultepec o Lerma, así como en otras entidades federativas como Guanajuato, Michoacán, Oaxaca, Tlaxcala y Puebla.⁷⁵⁸

No obstante, en años recientes la realización de estas festividades no ha estado exenta de aspavientos, tales como la oposición de ciertos sectores entre la

⁷⁵¹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁵² Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁷⁵³ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁵⁴ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁷⁵⁵ Alfonso Jaime Hernández Salas, julio de 2021.

⁷⁵⁶ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁵⁷ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁵⁸ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

población local a la contratación de bandas “clásicas” durante la festividad a honra de la Guadalupana – debido a lo bastante oneroso de las contrataciones y las jornadas – y la subsecuente reacción por parte de otros sectores – aduciendo que, si se dejan de contratarlas, también se eliminaría un elemento troncal de dicha festividad como lo es el concurso de bandas “clásicas” –, así como el parecer no tan afable de los párrocos de Hueyoxxtla – quienes han reprochado a la gente del poblado por qué el gasto cuantioso en bandas y en castillos (incluidos aquellos denominados “piro-musicales”), en detrimento del de las misas.⁷⁵⁹

Más allá del terruño.

Actualmente, el alcance territorial-laboral de la mayoría de las bandas de Guadalupe Nopala oscila entre los niveles municipal, estatal y regional, éste último principiando por las entidades vecinas del Estado de México; este alcance varía según la agrupación y en los lugares donde se haya presentado.

Por mencionar algunos ejemplos, la *Banda Alientos de Guadalupe Nopala*: en casi todo el Estado de México, principalmente en Texcoco, Toluca y Zumpango, como también en Michoacán, Puebla, Tlaxcala, Morelos, Querétaro y Sinaloa.⁷⁶⁰ La *Banda Hidalguense*: en municipios tanto del Estado de México (Hueyoxxtla, Ecatepec) como en Hidalgo (Tizayuca, Tulancingo, Molango y Zacualtipán).⁷⁶¹ La *Banda Tierra de Aranda*: en Hidalgo, Tlaxcala, Puebla, Veracruz, Michoacán, Querétaro, Monterrey (Nuevo León) y San Luis Potosí.⁷⁶²

En Guadalupe Nopala, hay mucha gente que se dedica de tiempo completo a la música, y hay algunas personas que compaginan el quehacer musical con las labores del campo, en donde suelen cultivar maíz, frijol, avena y cebada.⁷⁶³ A la semana trabajan en labores extra-musicales, no sólo en las labores del campo,

⁷⁵⁹ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁶⁰ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁷⁶¹ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁶² José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁶³ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

también hay músicos que son taxistas o laboran en las fábricas⁷⁶⁴ (principalmente las que están situadas en el parque industrial de Tizayuca);⁷⁶⁵ en los fines de semana se van a tocar en las bandas, ganando una “lana” extra,⁷⁶⁶ siendo la máxima cota, en varios casos, 2500 pesos a la semana.⁷⁶⁷ Esto se presenta cuando se es invitado a una “tocada” con alguna de las bandas que se “arman” para tal ocasión.⁷⁶⁸

Los que son músicos de tiempo completo, tocan en bandas como la Sinfónica del Estado de México, el Ejército, la Marina o la Fuerza Aérea, o en orquestas sinfónicas.⁷⁶⁹ Quienes laboran en bandas sinfónicas como las de las alcaldías de la Ciudad de México o de ciudades como Ecatepec o Pachuca, ganan entre 4 mil y 6 mil pesos a la quincena; en lo concerniente a los músicos que trabajan en orquestas sinfónicas como la Orquesta Filarmónica de la UNAM o la de la Ópera de Bellas Artes (Ciudad de México), ganan entre 30 mil y 35 mil pesos al mes, sin contar los trabajos extra que llegan a realizar.⁷⁷⁰

El espectro de eventos u ocasiones para los que son contratadas las bandas en otros lugares es vasto, abarcando fiestas patronales y de índole familiar (v.g, cumpleaños, quince años, bodas, graduaciones, pedidas de mano, serenatas, exequias fúnebres), así como bailes (en el caso de las bandas “populares”). Entre los contratantes de las bandas de viento, resaltan notoriamente, por un lado, los titulares de mayordomías de festividades patronales y, por otro, los organizadores de bailes y de fiestas particulares.⁷⁷¹

Los contratos se manejan por horas o turnos, dependiendo de la necesidad que tenga la gente que requiere de los servicios de la banda; si se trata de fiestas patronales o de fiestas familiares, hay una determinada cantidad a cobrar. Se

⁷⁶⁴ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁶⁵ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁷⁶⁶ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁶⁷ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁷⁶⁸ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁷⁶⁹ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁷⁰ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁷⁷¹ A grandes rasgos, las contestaciones de los músicos entrevistados convergen en este punto.

firma un contrato con las especificaciones de los días, los horarios, el hospedaje y la alimentación brindados por los contratantes, y la cantidad de dinero por la que la banda ofrecerá sus servicios, con base en un porcentaje para conferirle cierta formalidad.⁷⁷²

Los momentos en que interactúan los contratantes con los representantes de las bandas no sólo son presenciales – como cuando el contratante está en un baile o una fiesta patronal, escucha la banda y habla con el representante de la agrupación para ver si es plausible o no el contrato –, sino también en las “redes sociales” – donde están colgados vídeos de los eventos donde las bandas están tocando.⁷⁷³

El señor Joaquín Hernández Santillán refiere, en el caso de la agrupación a la que pertenece (*Banda Hidalguense*), los contratos se hacen generalmente por vía telefónica. En la llamada, se acuerda el precio, y el lugar a citar para llevar el contrato en el que se contempla el lapso a tocar, así como un anticipo. De esto, se encarga el representante o líder de la banda.⁷⁷⁴

En el caso de la *Banda Tierra de Aranda*, cuando es contratada para un baile nocturno, el evento se divide por horas o turnos – llamados también *sets* –, comúnmente 2 o 3. Para que no sean 3 horas seguidas de baile sólo con la banda, se marcan los turnos cuando la banda alterna durante el baile con otra agrupación; la banda cubre un turno de 21:00 a 22:00 hrs., descansa entre media hora y la hora completa, y la banda entra de nuevo en escena en el turno de 23:00 hrs a la medianoche, descansa otra media hora o una hora completa, y la banda reaparece para el turno de 1:00 a a 2:00 o 3:00 de la madrugada del otro día, ampliándose el evento. De esta manera, el evento es cubierto por la banda.⁷⁷⁵

Cuando se trata de tocar en otros poblados, a la sazón de la cercanía o lejanía de los mismos los representantes de la banda revisan el lugar, la fecha y la cantidad a cobrar, estableciéndose todo eso en un contrato. Respecto a la cantidad a

⁷⁷² Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁷⁷³ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁷⁷⁴ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁷⁵ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

cobrar, ésta empieza por 5 mil pesos la hora si se trata de un lugar próximo; esta cantidad va aumentando, conforme más lejos sea el lugar donde la banda haya sido contratada,⁷⁷⁶ adonde le son proporcionados el alojamiento y la alimentación (cuando es el caso de una festividad patronal).⁷⁷⁷ Tratándose de distancias muy largas, los integrantes de la *Banda Tierra de Aranda* se transportan en un autobús, más cuando éste llega a fallar, los músicos consiguen coches o una camioneta para movilizarse.⁷⁷⁸

En lo relativo a la *Banda Tres Robles*, cuando se trata de una actuación como un baile o una fiesta particular, las jornadas se prolongan hasta por 6 horas, dividiéndose entre 2 y 3 turnos – esto es, cuando se alterna con otra agrupación –, estipulándose en el contrato un anticipo, dándose el 50% o menos, o si el 50% restante es liquidado a mitad del evento. Eso depende de los requerimientos del cliente, a la sazón de muchas circunstancias, como si el contratante contempla más grupos durante la presentación, si el cliente es un conocido “de años”, o del trato del propio contratante, de manera que uno procura arriesgar lo menos posible⁷⁷⁹

La banda se limita a prestar en las presentaciones sus servicios en tanto agrupación musical – a las cuales se transportan en una combi –, pues lo que viene siendo ingeniería de audio es algo aparte, por lo que se contrata, para tales eventos, al ingeniero con su equipo. Esto es así porque, como ocurre con muchas de las bandas “populares” locales, no disponen de grandes equipos de audio, teniéndose a merced sólo unas cuantas bocinas para los ensayos (como es el caso de la *Banda Tres Robles*).⁷⁸⁰

Joaquín Hernández comenta que, en la *Banda Hidalguense*, el representante es quien se encarga de repartir el dinero entre los miembros de la banda, y al gastar en tiempo y llamadas, es él quien se queda con la mayor parte del dinero. Si a uno

⁷⁷⁶ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁷⁷ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁷⁷⁸ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁷⁹ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁷⁸⁰ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

le invitan a tocar, le dan a uno 100 pesos por hora, y si es por día, varía la cantidad, entre 600 y 700 pesos.⁷⁸¹

En las bandas de viento, hay integrantes que ganan más que el resto, y tiene mucho que ver con la calidad en el nivel de ejecución musical. Si van a tocar por un día, unos ganan 1500 o 2000 pesos, mientras que al resto les pagan entre 600 y 700 pesos. El representante reparte el 60% de lo que va a cobrar la banda entre los demás integrantes, en tanto que él se queda con el 40%.⁷⁸²

En lo relativo a la *Banda Tierra de Aranda*, José Antonio Hernández señala que hay lugares o eventos en los que de manera casi pareja los representantes manejan los sueldos, pero en otros este manejo deviene desigual, oscilando los sueldos entre 700 y 1200 pesos, siendo los integrantes mejor pagados los cantantes y el ejecutante de tuba.⁷⁸³

En el caso de la *Banda Tres Robles*, cada uno de los integrantes tiene un sueldo diferente, en función de parámetros como el rendimiento en la ejecución y el tiempo que hayan tocado – como acaece durante los bailes cuya duración se divide por turnos –, como ya quedó señalado previamente. En ese sentido, los sueldos van desde los 600 hasta los 1200 pesos, siendo los más renumerados los vocalistas y el ejecutante de tuba; en el caso del último nombrado, éste es más difícil de encontrar, al contrario que los ejecutantes de otros instrumentos musicales.⁷⁸⁴

Por otra parte, cabe resaltar también el ambiente de competencia entre las bandas locales (el cual tendió a exacerbarse con la contingencia sanitaria por el covid-19), conminando a las bandas a mermar las cantidades a cobrar, En este contexto, la formalidad organizativa o la reputación, más que el desempeño musical, riñen con la capacidad adquisitiva de los contratantes, pues éstos últimos buscan algo más

⁷⁸¹ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁸² Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁸³ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

⁷⁸⁴ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

accesible.⁷⁸⁵ Dicho en pocas palabras, la gente busca algo que sea “bonito, bueno y barato”, no escatimando esfuerzos en el regateo.⁷⁸⁶



Imagen 28. Miembros de la banda de don Concepción Salas Santillán (de Guadalupe Nopala, Hueycoxtila) tocando en el transcurso de la procesión de las vísperas de la festividad a honra de la Virgen de Cosamaloapan, santa patrona de Tizayuca. Barrio de Nacozari, Tizayuca, Hidalgo. Foto: Juan Daniel Silvestre Torres, 2020.

Razones, decisiones e ideas.

El señor José Antonio Hernández refiere que el gusto por la música clásica lo motivó a ser músico, pero, por los varios lados a los que la vida suele llevar a uno, finalmente se decantó por la música popular (aunque perdurando el gusto por lo académico, ya que con eso el comenzó), que a estas horas de la vida tiene ya su propia banda, le ha ido bien con ella y que no tiene por qué quejarse. Trabajar dentro de una formación así implica una dedicación entera de tiempo, dinero y

⁷⁸⁵ Israel Ruiz Sánchez, julio de 2021.

⁷⁸⁶ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

esfuerzo, pero debido a las circunstancias como las motivadas por la contingencia sanitaria antes referida, uno se ve impelido a buscar otras salidas de trabajo.⁷⁸⁷



Imágenes 29 y 30. Miembros de la banda de don Concepción Santillán Salas (proveniente de Guadalupe Nopala), tocando en el atrio de la parroquia del Divino Salvador, en el marco del novenario previo a la fiesta de la Transfiguración del Señor. Tizayuca, Hidalgo. Fotos: Juan Daniel Silvestre Torres, 2021.

⁷⁸⁷ José Antonio Hernández Hernández, junio de 2021.

En opinión de Alejandro Barrera, un aspecto positivo de trabajar como músico en una banda de viento es que uno va a muchos lugares, da gusto que se es bien recibido allí, y es gratificante ver cómo la gente espera la llegada de la banda por la alegría que transmite con su música, de cómo suena lo que toca la banda. Al final del día, esa satisfacción queda en uno, satisfacción que no se reduce a lo meramente económico, aunque sin dejar de lado las ajetreadas actividades que se tenga al ser uno de los representantes de la banda.⁷⁸⁸

Lo que motivó al señor Edgar Iván García a dedicarse a la música fue ver, durante su infancia, a sus familiares tocar, especialmente su padre y su abuelo, “pegándose” con ellos en las ocasiones en las que tocaba la banda de viento de la que eran miembros; con base en esto, uno comenzó a llevar la música “por dentro”, la cual se convirtió además en una fuente de sustento. Y lo que uno haga en tanto músico, ha de hacerse “de corazón”, indistintamente de si se trabaja con la propia banda – o cuando se es invitado por otras bandas de la localidad –, o al interior de un mariachi o de una orquesta sinfónica.⁷⁸⁹

Para Alfonso Jaime Hernández, la elección de dedicarse a la música se debió a la consecución de un concreto estilo o forma de vida, que él caracteriza como tranquilo, cómodo, y que confiere plenitud y felicidad a la propia persona. En esta caracterización, por la palabra “trabajo” él infiere una actividad a la que se muestra resistencia, algo que se hace de mala gana; a contramano, la música, en tanto actividad, responde a un gusto y supone una oportunidad para participar, compartir con otros lo que uno sabe hacer y explorar otras cosas, significa la vida misma, lo mismo que toque en una banda de viento que en una orquesta sinfónica.⁷⁹⁰

Para Alejandro Santillán, lo que a uno le motiva a tocar en una banda de viento se debe a que uno nació y creció allí en el pueblo, una actitud “por amor al arte”, y enseñar lo que uno ha aprendido. Esto es lo que motiva o inspira a uno a tocar en

⁷⁸⁸ Alejandro Barrera López, agosto de 2021.

⁷⁸⁹ Edgar Iván García Soto, agosto de 2021.

⁷⁹⁰ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

este tipo de agrupación musical, y no en otro.⁷⁹¹ Él se dedica exclusivamente a la música. Compagina su labor entre la orquesta filarmónica – en la que labora formalmente, y, por ende, a la que mayores esfuerzos dedica – y la banda de viento – en ésta última, uno lo hace “por amor al arte”.⁷⁹²

Desde otra arista, para Joaquín Hernández – dedicado también por entero a la música –, lo que a uno motiva a “echarle más ganas” para tocar en una banda de viento, es que suene bien, la combinación de los elementos musicales, y así, lo pesado no se torna aburrido. Si hay mucho trabajo, uno tiene mayor ahínco en hacer las cosas, y cuando no hay trabajo, uno se desmotiva, ya que hace falta el dinero.⁷⁹³

Por ejemplo, en 2018 Joaquín fue a concursar para una plaza en la orquesta sinfónica del Ejército, y por esa misma plaza, van otras 15 o 20 gentes, y tiene mucho que ver el nivel que uno tenga; si uno fuera muy bueno, dice él, no estaría en la banda de viento. Empero, se levanta todos los días para estudiar, porque en cualquier momento se puede presentar una oportunidad similar. Irán 20 gentes, e igual le pueden ganar la plaza, y si tuviera un trabajo estable, uno “se la llevaría más tranquila” y ha de seguir en la banda de viento, pero tampoco es malo, porque es una forma honrada de ganar dinero.⁷⁹⁴

Joaquín Hernández refiere, en su caso, que, a la semana, el dinero que se gana varía bastante. Por ejemplo, en los sábados gana uno entre 800 y 900 pesos, pero en la semana puede caer algo, como 500 pesos. Si uno se dedica a la música, sin un trabajo, es muy difícil; pero si uno tiene un trabajo en el que le dan un salario al mes o a la quincena, cambia, porque cuando uno va tocar en una banda de viento, es un dinero extra, pero ya no está uno a la espera de que haya trabajo o no.⁷⁹⁵

Desde una mirada retrospectiva, don Inocencio Hernández Reyes comenta lo siguiente:

⁷⁹¹ Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁷⁹² Alejandro Santillán Reyes, noviembre de 2019.

⁷⁹³ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁹⁴ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

⁷⁹⁵ Joaquín Hernández Santillán, noviembre de 2019.

“La música fue para mí una ilusión grande, que nunca la pude ejecutar en forma, pero sí pude ejecutar aunque sea el compás de cada música, y que hasta la fecha todavía la oigo. Aunque ya no trabajo y ya no puedo, pero la sueño en las noches, que todavía ando trabajando en la música, que todavía me voy a trabajar por ahí. Pero pues ya qué, ya se acabó”.⁷⁹⁶

Es de resaltar lo singular de esta última opinión, de uno de los músicos más longevos de Guadalupe Nopala, por el carácter marcadamente sombrío de dicha opinión. De acuerdo con la esposa de don Inocencio, doña Gregoria Aurelia Santillán, él fue uno de los directores de la *Banda Grande* – nombre con el que también era conocida la banda de viento “clásica” liderada por don Aureliano, el hermano de don Inocencio –, y las dificultades para caminar lo conminaron a retirarse.⁷⁹⁷

Huelga detenernos aquí para enfatizar, coligiendo de lo referido en líneas previas, que tanto la transmisión del conocimiento musical dentro de concretas agrupaciones en un sitio concreto – las bandas de viento en Guadalupe Nopala – como las expresiones de desenvolvimiento laboral al interior de dichas agrupaciones pueden ser contempladas como manifestaciones socioculturales concretas que, en virtud de su valor polisémico, es un corpus cognitivo – en tanto éste se recibe, acumula y con el que se instruye tanto al interior como al exterior de los grupos sociales en turno –, institucional – en la medida que éste coadyuva a la resolución de condiciones elementales individuales y colectivas, materiales y espirituales, lo mismo que a la permanencia y moldeamiento de la organización social y de la existencia de los individuos – y artístico – en tanto funge como catalizador de la sensibilidad musical de individuos y conglomerados que, expresada tanto con sonidos como sin ellos, sólo es cabalmente comprensible cuando se consideran sus usos y funciones en el mismo tenor que el del ambiente y el de los sujetos a los que debe su existencia y permanencia.

Desdoblándose no sólo cuando el fenómeno musical, en tanto hecho social, se cimbra de sonidos, sino también de los silencios que, siendo parte del mismo

⁷⁹⁶ Don Inocencio Hernández Reyes, agosto de 2021.

⁷⁹⁷ Doña Gregoria Aurelia Santillán Márquez, agosto de 2021.

fenómeno, deponen unos y otros en pro de una determinada preeminencia del mismo en momentos cruciales de la vida social y cultural de la localidad – como se ha anotado ya en este capítulo –, así como en la reproducción de esta misma vida, ya que se alecciona o adiestra para ser algo y para hacer algo, yendo más de la mera reproducción de un repertorio. Todo esto es, por decirlo de algún modo, una cuestión de entrenamiento social y cultural, nada se lleva intrínsecamente “en la sangre” o “desde la cuna” – siendo acaso proyecciones ideales del sistema social.

Además, este corpus específico es un fenómeno cultural, técnico y social cuya recepción acaece de manera socio-histórica, cuyo trayecto está demarcado por un proceso “desde-hacia” en el que es proclive al cambio y a la variación a los que debe su dinamismo y que son los puntos de partida de un movimiento hacia ulteriores horizontes significativos – apuntando también hacia eso los procesos de transmisión, aprendizaje y trabajo –, y que se confunde con los de su entorno y sus ejecutantes. Esta recepción se entiende al considerar de manera semejante, en el caso que aquí ocupa estas líneas, el movimiento de una cultura musical concreta que vio la “primera luz” en el tercer decenio del siglo XX y que en el mismo lapso se articuló con una cultura musical concreta “mayor”, tal y como quedó referido en el cuarto capítulo de esta tesis de grado.

Es menester notar aquí que un aspecto tremendamente singular, y que rebasa con mucho las variaciones que oscilan entre los procesos del aprendizaje musical y la concreción material de elementos concomitantes a tales procesos al interior de las bandas, es la ductilidad que tiene el mismo periodo de formación socio-musical, el cual auspicia que quien es educando y aprendiz de músico se convierta en un trabajador y ejecutante dentro de una banda de viento, pero no necesariamente es garante de una ganancia material o de prestigio social que sea proporcional a los conocimientos que, durante años, el músico ha acumulado y asimilado.

Y es en esto donde caben, según correspondan los casos, las circunstancias o condiciones que pueden ser atinentes, ya sea a cada banda, a cada familia o a cada músico, y el grado en que estas circunstancias o condiciones lleguen a permear las motivaciones o aspiraciones que tenga cada quien, de lo que se

advierde un marcado contraste en el punto en que estos ideales se proyectan. De manera que cada individuo y cada conglomerado – trátase de una familia o de una banda de viento – organiza las experiencias fenoménicas en las que recae el peso de aquello que es aprendido y transmitido – amén de las circunstancias o condiciones que lo moldean desde el ambiente en el que éste se desarrolla –, pendiendo de ahí toda decisión e idea relativas al hecho musical y al de “ser músico”.

En ese sentido, y si consideramos aquellos polos que son diametralmente opuestos, mientras el pábulo material de un “amor al arte” o de la visión de la música como la vida misma es un empleo estable en la plantilla de una orquesta filarmónica de renombre nacional y cuyos “excedentes” de tiempo den lugar para dar cuenta de ese sentimiento como algo concertado a la vida de la localidad, en otro caso el pábulo sea ni más ni menos que la más recóndita y acuciante necesidad de llevar – o sobrellevar – el diario vivir, el concierto de un sentir de afinidad se efectúa por una línea diferente, por el hecho de que uno reside en “un pueblo de músicos”. Un sentir que, en definitiva, es un *esprit de corps* que, reflejando una acotada identidad local, resulta de la confluencia no sólo de los esfuerzos laborales tanto personales como tomados en conjunto, sino también de las costumbres, valores, deseos y preocupaciones de los músicos de Guadalupe Nopala, y gracias a dicha confluencia ese sentir es dinámico, cimbrado y delineado continuamente por las condiciones atinentes a éste, y que depone en pro de la elasticidad o ductilidad que supone el alcance de las implicaciones de los factores económicos en la existencia de las bandas de viento.

Dando cuenta que, entre los varios *propriospectos* individuales musicales al interior de un espacio social común, las relaciones tendidas entre ellos no siempre se corresponden con ideales como la amistad o el apoyo, sino que también muestran atisbos de tensión o de competencia, en el sentido señalado por Neffa⁷⁹⁸, remarcándose no sólo el grado de adiestramiento musical, sino también e

⁷⁹⁸ Julio César Neffa, Op. cit., 2015, p. 18.

incluso más el peso de las circunstancias atinentes a cada caso particular – colectivo o individual –, como ha quedado señalado líneas arriba.

En Guadalupe Nopala, el trabajo de músico es muy valorado y respetado, y especialmente se tiene a la música en alto encomio, debido a su valor moral; esto es, cuando a los niños y jóvenes se les inculca la música, ella es vista idealmente como óbice para encauzarlos sanamente,⁷⁹⁹ (aspecto contemplado ya en uno de los apartados anteriores de este capítulo). La mayor parte del crecimiento material e incluso moral de la localidad ha sido gracias a la música, la cual ha estado desde los inicios de la misma localidad, y que es reconocido también por las localidades vecinas, pues en más de una vez se ha aludido a Guadalupe Nopala como un “pueblo tranquilo”.⁸⁰⁰

Y en un sentido semejante, que haya una banda sinfónica infantil es algo que la gente de la localidad ha acogido positivamente – exceptuando a quienes posiblemente no les guste –, sobre todo cuando se trata de una aportación a la localidad a través de la enseñanza musical⁸⁰¹.

Es ésta última, la enseñanza o educación musical, la que posibilita a propósito de específicos elementos socio-musicales, en el caso concreto de esta tesis de grado y siguiendo de cerca el planteo de Finnegan en modulación con los planteos anteriores, hablar de repliegue más que de declive, de coexistencia contrastante más que de enfrentamiento acérrimo: los tipos de banda de viento con presencia en Guadalupe Nopala. Estas expresiones o modalidades de la tradición musical local, representan los *propriospectos* lo mismo individuales que colectivos; además, tanto estas expresiones como quienes los producen, reproducen y aprecian son activos y reales cognitiva, económica y socialmente, y que están articulados en un contexto común, pendiendo de allí la diversidad existente tanto al interior como al exterior de aquellas.

⁷⁹⁹ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁸⁰⁰ Alfonso Jaime Hernández Salas, agosto de 2021.

⁸⁰¹ César Zúñiga Reyes, abril de 2022.

CONCLUSIONES.

Hemos llegado ya a la parte postrera del trabajo aquí presentado, en unas conclusiones generales en las que, por medio de un balance interpretativo de la información obtenida sobre el terreno, y con el concurso de las propuestas teóricas y el estado de la cuestión expuestos en los primeros dos capítulos, se ha de verificar el cumplimiento de la hipótesis y de los objetivos planteados en la introducción; es preciso señalar que algunos puntos de este balance han sido expuestos ya en lugares acotados antes de llegar aquí, y que esos cabos sueltos serán atados y enunciados a continuación.

En primer lugar, se realizó la presentación y exposición de las diversas propuestas teóricas que, de una u otra manera, y yendo desde un plano muy vasto y general a otros más acotados y particulares, fueron secundadas como rectoras para la investigación concerniente a este trabajo. Si bien difieren en su alcance explicativo las propuestas teóricas de Malinowski, Linton y Goodenough sobre la cultura, coinciden en las perspectivas o pretensiones holísticas acerca de ese mismo fenómeno, aunque huelga reconocer que, con mucho, los argumentos de Goodenough aparecen más robustos que los de sus antecesores.

Los planteos de los tres antropólogos fueron tomados como puntos de partida, en aras de probar con mayor fuerza su pertinencia y de acotar un acercamiento concreto al tema central de esta tesis, para presentar y exponer las propuestas concernientes a los fenómenos musical, educativo y laboral, las cuales se eligieron desde otros ámbitos científicos sociales.

En segundo lugar, en una tentativa por mostrar un panorama espacio-temporal amplio de las bandas de viento en México, se efectuó un recuento histórico en el que se identificaron tres grandes momentos: el eclesiástico/castrense (con precedentes en tiempos precortesianos, y finalizando tras las guerras de Independencia), el estatal nacional/castrense (iniciando al cabo de la consumación de la Independencia y concluyendo al concluir la Revolución Mexicana), y el industrial cultural masivo, de alcance global y con datación relativa desde la

tercera década del siglo XX. Este recuento remató en la presentación de algunos de los estudios antropológicos y etnomusicológicos que en este país se han realizado sobre este tipo de agrupaciones musicales, identificando las líneas indagatorias correspondientes a los tópicos educativo y laboral entre las bandas de viento mexicanas, así como a los estudiosos que las han abordado.

Con la información que se mostró en los capítulos tercero y cuarto, podemos ver que la banda de viento en Guadalupe Nopala ha estado presente desde los inicios de la localidad misma, en un específico devenir histórico que, en cierto modo, distinguen a este caso concreto tanto de los casos con añeja datación – como los documentados en Oaxaca, Michoacán o Morelos –, como de los casos de datación más reciente – v.g., los casos procedentes de los Altos de Chiapas.

Este concreto devenir arranca, en un nuevo “desde-hacia” – en el sentido apuntado por Fullat Genis – con el establecimiento en un nuevo asentamiento por parte de gentes que, al término de la coyuntura bélica revolucionaria, abandonaron la hacienda de Casa Blanca, conllevando a su vez, por todos los ecos de Linton, a la eclosión de una particular “cultura musical” – correspondiente a una específica historia local – que entronca con una “cultura musical” de mayor alcance – aparejada a su vez con una genérica historia nacional, motivando al autor de estas líneas a la realización de la presente investigación.

Lo que impelió a identificar tres momentos en la historia de las bandas de viento en Guadalupe Nopala: el fundacional, entre los decenios tercero y quinto del siglo XX, momento que se confunde con los primeros años de Guadalupe Nopala como localidad; el del auge y predominio de las bandas “clásicas”, entre los decenios sexto y noveno de la misma centuria; y el de redefinición y transición de las bandas de viento locales, a raíz de la introducción del estilo de banda sinaloense, desde la última década del siglo XX hasta la actualidad.

Siguiendo a Goodenough, como una tentativa de describir un fenómeno cultural concreto como resultado del aprendizaje humano – en el caso de esta tesis, la transmisión del conocimiento musical y las formas de desenvolvimiento laboral en cierto tipo de agrupaciones musicales en un lugar específico –, disponiendo no

sólo el bagaje cultural y la perspectiva específica de las voces testimoniales, sino mostrando también el resultado de una aleccionadora puesta a prueba del bagaje cultural y para la perspectiva específica del propio etnógrafo. Resultado expresado en una investigación como ésta.

Investigación que deviene también de una intención equilibrada para aproximarse al fenómeno musical desde aristas al exterior de la musicología y la música académica, como un modesto ejercicio de “musicología externa” (retrotrayéndonos al término enunciado por Chailley) que, sin perder de vista la orientación antropológica social, apela tanto a lo avistado en los derroteros teóricos en otras disciplinas científicas que, de un modo u otro, son coincidentes con lo expuesto sobre la cultura en el primer capítulo, como al recuento histórico y de antecedentes sobre el tópico en cuestión efectuado en el segundo capítulo.

Aún hoy, pervive la relación de la música con la agricultura; de modo subsecuente, y acorde al devenir de la localidad misma, esta relación ha tenido prolongaciones respecto a otras actividades económicas – tanto dentro como fuera de Guadalupe Nopala –, a la sazón de procesos socioeconómicos como la urbanización y la industrialización, cuyo alcance está propiciando lazos con la música que, todavía, son incipientes, en comparación con los habidos entre la música y la actividad agrícola.

La permanencia de este eje “música – campo”, más que una obviedad perogrullada, responde no sólo a la cobertura de necesidades elementales y subsidiarias – tal y como las entiende Malinowski –, sino que también ha sido crucial para delinear la fisonomía social e institucional de la localidad – en el sentido de la herencia social señalada por Linton y de los enunciados normativos de Goodenough sobre el fenómeno cultural – y, si vamos descendiendo hacia planos más particulares, se avistará que el *pool* conjunto de las gentes de la localidad es el pábulo sólido de un *esprit de corps* que haga ver y oír, ante los otros, a Guadalupe Nopala como un “pueblo de músicos”.

La historia de la localidad y la de sus bandas de viento se confunden estrechamente, y tanto más cuando estas agrupaciones no sólo son mecanismos

culturales-instrumentales – de acuerdo al modo de ver de Malinowski –, sino también modos de expresión artísticas y creadoras de un entorno sociocultural todavía rural – atendiendo a lo propuesto por Bartók.

A partir de este punto, y pasando a la información presentada en el capítulo quinto, podemos considerar a las bandas de viento, siguiendo de cerca lo enunciado por Goodenough, como conglomerados al interior de una específica entidad social que tienen en común un contexto y una frecuencia relacionadas con una actividad o conjunto de actividades, una acotada institución social – tal y como la entienden Malinowski y Fullat Genis – a la que se accede mediante procedimientos de iniciación en los que se enseña a pensar, sentir y actuar de una determinada manera – acorde a lo planteado por Goodenough y Spindler –, se aprenden actividades y modalidades específicas que se reciben como una herencia de los predecesores – según el entendimiento de Linton –, y que han de desembocar – considerando lo expuesto por Neffa – en actividades susceptibles a distintas condiciones y entornos laborales a fin de que los individuos incrementen su conocimiento de algo previamente dado y satisfagan necesidades de diversa índole, e independientemente de los grados de especialización o de participación – si miramos a contrapelo la aparentemente irreconciliable propuesta de Chailley con las de Blacking y Merriam.

Entonces, es posible aducir que aquella capacidad artística y creadora de las bandas de viento se revela en ocasiones muy puntuales de la vida sociocultural de la localidad, principalmente las relacionadas con el ceremonial festivo, coadyuvando a la cohesión local al reproducir una parte significativa de aquella herencia social o tradición recibida por la que alguien se vuelve músico: el repertorio. Y no sólo cuando imbuyen profusamente con su música unos momentos, sino cuando en otros aparentemente guardan silencio, pero si entendemos el silencio como parte del “sonido humanamente organizado” del que habla Blacking, se comprenderá con mayor atino que el peso institucional de las bandas en la cultura local es prominente.

Es necesario agrupar las formas de desenvolvimiento de los músicos de banda de viento en Guadalupe Nopala en dos: las musicales y las no musicales (principalmente las relacionadas con el trabajo agrícola, el de las fábricas y el de transporte público); tal clasificación sería obvia y arbitraria por entero si las primeras formas nombradas las escindimos a su vez en dos: las relacionadas con las bandas de viento – sean de estilo clásico o sinaloense – y las relacionadas con otras agrupaciones musicales – sobre todo orquestas sinfónicas. Generalmente, más de una persona, en consideración de su *propriospecto*, se desempeña laboralmente en varias de estas formas.

Las adscripciones de los músicos a tal o cual forma de desenvolvimiento laboral están revestidas de un gran valor polisémico: dan cuenta de la prolongación de la formación recibida durante sus mocedades, de la influencia de las circunstancias o condiciones atinentes a cada caso particular y que moldean sus motivaciones y aspiraciones. Todo esto, siguiendo de cerca lo aducido por Neffa, nos muestra la diversidad de racionalidades individuales que están vinculadas entre sí dentro de determinados grupos, y por su esfuerzo producen algo exterior a sí mismos que no sólo es una actividad social, sino también musical – retrotrayéndonos a los planteamientos de Blacking y Merriam –, constituyendo así un pábulo identitario no sólo para los músicos y las bandas de viento, sino también para la localidad misma, empatándose este pábulo con un referente socioeconómico, en contraste con aquellos casos en los que el pábulo suele corresponderse con una adscripción étnica (tal y como aparece en más de uno de los trabajos consultados para efectos de esta tesis).

Esta prolija diversidad, tanto de los músicos como de las bandas de viento nos remite de nuevo a un punto señalado con antelación: la reputación de Guadalupe Nopala como un “pueblo de músicos”. Ésta se ha mantenido gracias al concurso de fuerzas que han puesto las gentes dedicadas a la música, quienes reproducen día con día un concreto saber que, acumulado en el transcurso de los años, siguen transmitiendo y reproduciendo, no sólo música sino también su propia

cultura, asegurando de esta manera, en términos económicos, su reproducción social.

Por ahora, es plausible considerar de manera provisional que las bandas de viento de la localidad en cuestión se encuentran en un estado transitorio; a más de 30 años de distancia, han convivido dos estilos de banda, el de estilo sinfónico y el sinaloense. Aunque en años recientes ha predominado el segundo de los estilos nombrados, es muy temerario aducir que el cambio entre estilos en Guadalupe Nopala conlleve un trayecto cuya velocidad sea muy rápida, como para arribar al mismo punto que en otros casos documentados en México (v.g. Teopisca, Totolapan).

Lo cierto es que, hasta el momento, ha primado entre las bandas de Guadalupe Nopala un relativo equilibrio entre “lo de antes” – empatado con la música de corte académico – y “lo actual” – estrechamente vinculado con la música comercial, especialmente la *mexican regional* – , impeliendo a tomar a contrapelo las propuestas de Hanslick, Finnegan, Bartók y Aretz-Thiele, y mirar con suspicacia a los que, desde posturas francamente fatalistas, anuncian la desaparición de los remanentes de “tradiciones ancestrales” ante el “avance avasallador de la modernidad y la globalización”.

Recordemos, sí, el impacto dramático – por no decir traumático – que conllevó el ascenso y arraigo del estilo de banda comercial en varias partes del país, en detrimento de los estilos locales y regionales. No obstante, rememoremos que los últimos estilos nombrados también emergieron, desde mediados del siglo XIX, como resultados de un quiebre estilístico y tecnológico con las formas previas de arte musical, cuando los instrumentos de fabricación en serie desplazaron a los de factura artesanal, conllevando por añadidura la conformación de las modernas bandas de viento, las cuales reemplazaron paulatinamente a conjuntos de viento de raigambre virreinal en contextos como el ceremonial patronal de muchos poblados mexicanos.

Tanto “lo de antes” como “lo actual” están insertos en distintos procesos socioculturales – como se vio ya en el segundo capítulo, y muy en particular en el

lapso comprendido entre el siglo XIX y nuestros días –, y esa especie de dialéctica entre ambas clasificaciones musicales – tan cara y ríspida a otros contextos geográficos musicales de México en los que las bandas de viento caracterizadas como tradicionales, o se enfrentan a las bandas comerciales de estilo sinaloense o se baten en retirada respecto a ellas –, dista de afectar la celebridad de Guadalupe Nopala como “pueblo de músicos”, antes bien la ha reforzado.

Con base en todo lo expuesto hasta aquí, considero que la hipótesis de este trabajo – que las bandas de viento se constituyen como importantes fuentes de ingresos en Guadalupe Nopala, siendo la transmisión del conocimiento musical y las formas de trabajo al interior de las propias bandas, elementos simbólicos clave que coadyuvan a la cohesión e identidad locales –, ha sido verificada, y los objetivos planteados fueron cumplidos.

REFERENCIAS.

- Aboites Aguilar, Luis (2008). "El último tramo, 1929 - 2000", en P. Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, pp. 469 - 538.
- Aguado López, Eduardo (1998). *Una mirada al reparto agrario en el Estado de México (1915 - 1992). De la dotación y restitución a la privatización de la propiedad social*. Zinacantepec (México). El Colegio Mexiquense.
- Alviar Cerón, María José (2018). "Imaginarios sociales alrededor de "lo tradicional" en los actores del sistema musical de las bandas payeras: el caso de San Pelayo, Córdoba". *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 13, núm. 23, pp. 54 - 73.
- Aquino Centeno, Salvador (2014). "Reflexiones para acercarse a la reconstrucción del pasado". En L. Machuca Gallegos (compiladora), *Algunas historias sobre la historia contadas por los investigadores del CIESAS*. Ciudad de México (México). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 13 - 18.
- Aretz -Thiele, Isabel (1972). *Manual de folklore*. Caracas (Venezuela). Monte Avila Editores.
- Aretz-Thiele, Isabel (1977). "La música como tradición", En I. Aretz-Thiele (relatora), *América Latina en su música*. Ciudad de México (México). Siglo XXI Editores/UNESCO, pp. 255 - 268.
- Arnold, Matthew (2010). *Cultura y anarquía*. Madrid (España). Ediciones Cátedra.
- Audelo Chicharo, Aurelio (2001). *La Banda Mixe de Oaxaca*. Ciudad de México (México). Fonoteca INAH.

- Ayats, Jaume (2006). "Prólogo". En J. Blacking, *¿Hay música en el hombre?* Madrid (España). Alianza Editorial.
- Azaola Garrido, Elena (1976). "Tepalcingo: la dependencia política de un municipio de Morelos". En E. Azaola Garrido y E. Krotz, *Los campesinos de la tierra de Zapata. Tomo III. Política y conflicto*. Ciudad de México (México). Centro de Investigaciones Superiores del INAH, pp. 13 - 186.
- Barba Cabrales, Christopher (2007). "La fundamentación antropológica de la educación". *Libro Anual del ISEE*, pp. 237 - 253.
- Bartók, Béla (1979). *Escritos sobre música popular*. Ciudad de México (México). Siglo XXI Editores.
- Bassols Batalla, Ángel (1982). "Esquema para el estudio de regiones: el caso mejicano". *Lecturas de Economía*, Universidad de Antioquia - Departamento de Economía, Medellín (Colombia), pp. 29 - 33.
- Bauman, Zygmunt (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona (España). Paidós.
- Beals, Ralph (1992). *Cherán: un pueblo de la Sierra Tarasca*. Zamora (México). El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura.
- Bernal-Martínez de Soria, Aurora (2008). "Temas centrales de la antropología de la educación contemporánea". *Educación y Educadores*, vol. 11, núm. 1, pp. 129 - 144.
- Blacking, John (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid (España). Alianza Editorial.
- Boas, Franz (1964). *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires (Argentina). Ediciones Solar/Librería Hachette.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1971). "Introducción al ciclo de ferias de Cuaresma en la región de Cuautla, Morelos, México". *Anales de Antropología*, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Históricas, pp.167 - 202.

- Bonfil Batalla, Guillermo (1991). *Pensar nuestra cultura*. Ciudad de México (México). Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. Ciudad de México (México). Editorial Grijalbo.
- Boyer, Robert, y Michel Freyssenet (2003). *Los modelos productivos*. Madrid (España). Editorial Fundamentos.
- Braudel, Fernand (1985). *La dinámica del capitalismo*. Madrid (España). Alianza Editorial.
- Cámara de Landa, Enrique (2010). "El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural". *Historia Actual Online*, vol. 8, núm. 23, pp. 73 - 84. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es> › descarga › artículo
- Cancian, Frank (1989 [1976]). *Economía y prestigio en una comunidad maya. El sistema religioso de cargos en Zinacantan*. Colección Presencias. 13. Ciudad de México (México). Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cárdenas Coavoy, Hubert Ramiro (2018). "La vigencia de la "banda típica" de la provincia de Chumbivilcas, departamento de Cuzco, Perú". *Anthropologica*, año XXXVI, núm. 40, pp. 11 - 37. Obtenido de <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.002>
- Castillo Silva, Vilka Elisa (2011). *La banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco* (Tesis de Maestría en Música-Etnomusicología). Ciudad de México (México). Universidad Nacional Autónoma de México - Escuela Nacional de Música.
- Castillo Silva, Vilka Elisa (2015). "La banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco, Texcoco, Estado de México". En B. G. Flores Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 253 - 271.

- Chailley, Jacques (1991). "Prefacio". En J. Chailley, *Compendio de musicología*. Madrid (España). Alianza Editorial, pp. 25 - 35.
- Chamorro Escalante, Arturo (2002 [1981]). *Abajeños y sones de la fiesta purépecha*. Ciudad de México (México). Fonoteca INAH.
- Chang-Rodríguez, Eugenio (2018). *Víctor Raúl Haya de la Torre: Bellas artes, historia e ideología*. Lima (Perú). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Chávez, Carlos (1964). *El pensamiento musical*. Ciudad de México (México). Fondo de Cultura Económica.
- Chávez Rodríguez, Justo (2019). "A propósito de una entrevista al filósofo de la educación Octavi Fullat Genis". *Atenas*, vol. 1, núm. 45, Matanzas (Cuba), s/p.
- Cruces, Francisco (2001). "Prólogo". En F. Cruces (compilador), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid (España). Editorial Trotta, pp. 9 - 15.
- Cruz de Vasconcelos, Esperanza (1971). *El contexto cultural de la música romántica*. Ciudad de México (México). Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana.
- Daponte Araya, Jean Franco, Alberto Díaz Araya y Nicole Cortés Aliaga (2020). "Músicos y fiesta en el santuario de La Tirana (1901-1950)". *Utopía y praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía y Teoría Social*, año 25, núm. 13, Universidad Autónoma del Zulia, Maracaibo (Venezuela), pp. 100 - 120.
- Debussy, Claude (1987). *El Señor Corchea y otros escritos*. Madrid (España). Alianza Editorial.
- Dewey, John (1998). *Democracia y educación*. Madrid (España). Ediciones Morata.

- Díaz Araya, Alberto (2009). "Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile". *Historia*, vol. II, núm. 42, pp. 371 - 397.
- Durán, Fray Diego (2006). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*, Tomo I, Biblioteca Porrúa de Historia, 36. Ciudad de México (México). Porrúa.
- Escalante Gonzalbo, Pablo (2008). "El México antiguo". En P. Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, pp. 21 - 109.
- Etkin, Mariano (1983). "'Apariencia" y "Realidad" en la música del siglo XX". En S. Espinosa (coordinadora), *Propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Buenos Aires (Argentina). Ricordi Americana, pp 75 - 81.
- Fernández y Fernández, Ramón (1959). "Propiedad privada versus ejido". En F. Palomo Valencia, *Historia del ejido actual*. Ciudad de México (México). Editorial América, pp. 19 - 25.
- Fernández y Fernández, Ramón (1973). *Cooperación agrícola y organización económica del ejido*. Colección Setentas. 108. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación Pública.
- Finnegan, Ruth (2002). "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *TRANS Revista Transcultural de Música*, núm. 6, Barcelona (España), s/p.
- Flores Dorantes, Felipe de Jesús (2002 [1970]). "Presentación". En A. Warman, *La Banda de Tlayacapan, Morelos*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 3 - 9.
- Flores Dorantes, Felipe de Jesús, y Rafael Antonio Ruiz Torres (2015). "Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca". En B. G. Flores

- Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 183 - 205.
- Flores Mercado, Bertha Georgina (2009). "Memoria colectiva, región sociomusical y bandas de viento en Totolapan, Morelos". *Cuicuilco*, vol. 21, núm. 61, Ciudad de México (México), 189 - 210.
- Flores Mercado, Bertha Georgina (2009). "Mujeres de metal. La participación femenina en las bandas de viento de Tingambato, Michoacán"., *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos*, vol. II, núm. 86, Ciudad de México (México), pp.10 - 15.
- Flores Mercado, Bertha Georgina (2015). "¡Y llegó el nuevo ritmo echando abajo todo! Los ritmos de la modernidad en las bandas de viento de Totolapan, Morelos". En B. G. Flores Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 273 - 302.
- Flores Mercado, Bertha Georgina (2015). "Introducción". En B. G. Flores Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 9 - 20.
- Fortich Díaz, William et al. (2014). *Las bandas musicales de viento origen, preservación y evolución: casos de Sucre y Córdoba*. Sincelejo (Colombia). Colciencias/Corporación Universitaria del Caribe.
- Foster, George M. (1962). *Cultura y conquista: la herencia española de América*. Xalapa (México). Universidad Veracruzana.
- Fuente, Julio de la (1989 [1964]). *Educación, antropología y desarrollo de la comunidad*. Colección Presencias. 5. Ciudad de México (México). Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fullat Genis, Octavi (2000). *Filosofías de la educación*. Madrid (España). Editorial Síntesis.

- Gallart, María Antonieta, y Teresa Rojas Rabiela (2004). *Arturo Warman. Biobibliografía*. Ciudad de México (México). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gamio, Manuel (2017 [1922]). *La población del Valle de Teotihuacán*. Tomo II, Volumen II. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación Pública/Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- García Dávila, Luz Virginia (2004). *La música de banda en la fiesta de Santiago Apoala* (Tesis de Licenciatura en Etnomusicología). Ciudad de México (México). Universidad Nacional Autónoma de México - Escuela Nacional de Música.
- García Escudero, María del Carmen (2010). *Cosmovisión inca: nuevos enfoques y viejos problemas* (Tesis de Doctorado en Antropología de Iberoamérica). Salamanca (España). Universidad de Salamanca - Departamento de Sociología y Comunicación.
- García Martínez, Bernardo (2008). "La época colonial hasta 1760". En P. Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, pp. 111 - 1966.
- García Méndez, José Andrés (2016). "Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada". *Cuicuilco*, vol. 23, núm. 66, Ciudad de México (México), pp. 11 - 23.
- Garciadiego, Javier. (2008). "La Revolución". En P. Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, pp. 393 - 467.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona (España). Gedisa.

- Gembero-Ustárrroz, María (2016). "Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena". *Resonancias*, vol. 20, núm. 39, pp. 11 - 23.
- Gómez Lara, Horacio (2009). "Las bandas de viento en Chiapas. Identidades musicales emergentes". *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos*, vol. II, núm. 86, Ciudad de México (México), pp. 3 - 9.
- González, Jorge A. (2014). "La dimensión pueblerina de la industria cultural de la música - una mirada "antroponómica"". *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, vol. 37, núm. 2, São Paulo (Brasil), pp. 285 - 312.
- Goodenough, Ward (1975). "Cultura, lenguaje y sociedad". En J. S. Kahn (compilador), *El concepto de cultura: textos fundamentales* (págs. 157 - 244). Barcelona (España). Anagrama.
- Gould, Glenn (1984). *Escritos críticos*. Madrid (España). Ediciones Turner.
- Gruzinski, Serge (1993). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI - XVIII*. Ciudad de México (México). Fondo de Cultura Económica.
- Gums, Alexander (2015). "Guardianes de la tradición: la Banda de Tlayacapan, Morelos". En B. G. Flores Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 153 - 181.
- Gutiérrez Romero, Ángel Ermilo (2012). "La capilla de música de la catedral de Mérida (1639 - 1810): sus componentes, función y evolución". *Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones Regionales*, vol. 34, núm. 2, Mérida (México), pp. 77 - 100.

- Halperin, Rhoda H. (1993 [1975]). *Administración agraria y trabajo. Un caso de la economía política mexicana*. Colección Presencias. 64. Ciudad de México (México). Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Hanslick, Eduard (1947). *De lo bello en la música*. Buenos Aires (Argentina). Ricordi Americana.
- Harris, Marvin (1996). *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Ciudad de México (México). Siglo XXI Editores.
- Helguera Lizalde, Luis Ignacio (2015). *Atril del melómano*. Ciudad de México (México). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Hernández Méndez, Soledad (2015). "El arte de aprender, ser músico y hacer música en comunidad: la Banda Infantil y Juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya, Oaxaca". En B. G. Flores Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 207 - 230.
- INEGI (s/f). "Carta Topográfica. Escala 1:250,000 e INEGI 2010. Marco Geoestadístico Municipal versiones 3.1 y 4.2", 2003.
- Ives, Charles (1982). *Ensayos ante una sonata*. Ciudad de México (México). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jacorzynski, Witold (2004). *Crepúsculo de los ídolos en la antropología social: más allá de Malinowski y los posmodernistas*. Ciudad de México (México). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Porrúa.
- Jáuregui, Luis (2008). "Las reformas borbónicas". En P. Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, pp. 197 - 243.

- Kahn, J.S. (1975). "Introducción". En J.S. Kahn (compilador), *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona (España). Anagrama.
- Krauze, Enrique (productor general) (2009). *Música clásica. Nacionalismo y modernidad. 1900-1960*. Ciudad de México (México). Editorial Clío.
- Kuper, Adam (2001). *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona (España). Paidós.
- Lavista, Mario (2010). *El lenguaje del músico*. Ciudad de México (México). El Colegio Nacional.
- Lemmon, Alfred E., y Fernando Horcasitas (1980). "Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia: un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala colonial". *Revista Musical Chilena*, vol. XXXIV, núm. 152, Santiago (Chile), pp. 37 - 79.
- Lenin, Vladimir (1972). *El desarrollo del capitalismo en Rusia. El proceso de la formación de un mercado interior para la gran industria*. Santiago (Chile). Empresa Editora Nacional Quimantu Ltda.
- Lévi-Strauss, Claude (1968). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Ciudad de México (México). Fondo de Cultura Económica.
- Leyva, Arturo (2018). "¿Quién inició el género Tierra Caliente?" *Arturo Leyva* (blog). Recuperado el 1 de julio de 2022, de <https://arturoleyva.com/quien-inicio-el-tierra-caliente/>
- Linton, Ralph (1985). *Estudio del hombre*. Ciudad de México (México). Fondo de Cultura Económica.
- López Moya, Martín de la Cruz, María Luisa de la Garza, y Efraín Ascencio Cedillo (2009). "Del tambor y el pito a las tecnobandas: el caso de Teopisca, Chiapas". *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos*, vol. II, núm. 86, Ciudad de México (México), pp. 107 - 111.

- Luna Ángel, Eduardo (2004). *Guelaguetza*. Ciudad de México (México). Fonoteca INAH.
- Maine, Henry (1893). *El derecho antiguo*. Madrid (España). Escuela Tipográfica del Hospicio.
- Malinowski, Bronislaw (1981). *Una teoría científica de la cultura*. Barcelona (España). Editora y Distribuidora Hispano Americana.
- Marcel-Dubois, Claudie (1911). "Etnomusicología. I. Historia de la etnomusicología". En J. Chailley, *Compendio de musicología*. Madrid (España). Alianza Editorial, pp. 61 - 70.
- Marengo Better, Gilberto (productor general) (1990). *Pedro Laza: cuando los clubes bailaron al son de las corralejas. Primera parte: así empezó la cosa*. Barranquilla (Colombia). Telecaribe/Colcultura.
- Marqu ez Joaquín, Ignacio, y Bertha Georgina Flores Mercado (2015). "Kustakueri J nhaskaticha. La Banda Sinfónica P urh pecha". En B. G. Flores Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 231 - 251.
- Martínez-Hern ez,  ngel (2011). "El dibujante de límites: Franz Boas y la (im)posibilidad del concepto de cultura en antropología". *História, Ci ncias, Saúde – Manguinhos*, vol. 18, núm. 3, Río de Janeiro (Brasil), pp. 861 - 876.
- Marx, Karl (2008). *El capital. Crítica de la economía política, Libro I. El proceso de producción de capital, Volumen I*. Ciudad de México (México). Siglo XXI Editores.
- Mendicuti Navarro, Ana Lilia (1989). *La banda de música de Tlayacapan, Morelos: tradición, resistencia y refuncionalización* (Tesis de Licenciatura en Antropología Social). Ciudad de México (México). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mendieta, Fray Gerónimo de (1870). *Historia eclesiástica indiana*. Ciudad de México (México). Imprenta de Francisco Díaz de León y Santiago White.

- Mercado, Claudio, y Pablo Villalobos (2019). "Colección Isabel Aretz". Gobierno de Chile - Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio/Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 2 - 49.
- Mercado Villalobos, Alejandro (2009). *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911*. Morelia (México). Gobierno del Estado de Michoacán - Secretaría de Cultura/H. Ayuntamiento de Santa Ana Maya/Universidad Nacional Autónoma de México, Campus Morelia - Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental.
- Mercado Villalobos, Alejandro (2015). "La música como patrimonio cultural. Los antecedentes del festivo colectivo guanajuatense". En A. Mercado Villalobos (coordinador), *La cultura del patrimonio*. Morelia (México). Universidad de Guanajuato (Campus León)/Universidad de Guanajuato, pp. 51 - 72.
- Mercado Villalobos, Alejandro (2015). "Las bandas de música en Morelia, un acercamiento a la música de las mayorías". En B. G. Flores Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 71 - 108.
- Mercado Villalobos, Alejandro (2015). "Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades, 1892-1894". *TRANS Revista Transcultural de Música*, núm. 19, Barcelona (España), pp. 1 - 16.
- Mercado Villalobos, Alejandro (2018). "La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas". *El Artista*, núm. 15, Universidad de Guanajuato, Guanajuato (México), s/p.
- Mercado Villalobos, Alejandro. (2019). "La trompeta: su uso histórico en las bandas de música de viento mexicanas decimononas". *El Artista*, núm. 16, Universidad de Guanajuato, Guanajuato (México), s/p.
- Mercado Villalobos, Alejandro (En prensa). "Las bandas de música de viento en el Bajío porfiriano". s/p.

- Merriam, Alan (2001). "Usos y funciones". En F. Cruces (compilador), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid (España). Editorial Trotta, pp. 275 - 296.
- Monroy Villanueva, Fermín (2017). *El México regional: narcocultura e imaginarios sociales. El caso de la música de banda* (Tesis de Licenciatura en Etnología). Ciudad de México (México). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Montoya Arias, Luis Omar (2009). "Bandas de viento, tradición e identidad en el sur de Guanajuato". *Revista Digital Universitaria*, vol. 10, núm. 2, pp. 3 - 13.
- Montoya Arias, Luis Omar (2010). *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo... Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990)* (Tesis de Maestría en Historia). Culiacán (México). Universidad Autónoma de Sinaloa - Facultad de Historia.
- Montoya Arias, Luis Omar (2011). "Bandas de viento colombianas". *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquía, vol. 25, núm. 42, Antioquía (Colombia), pp. 129 - 149.
- Morgan, Robert P. (1994). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid (España). Akal.
- Motolinía, Fray Toribio de Benavente (2014). *Historia de los indios de la Nueva España*, Añejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española. Valladolid (España). Real Academia Española.
- Muñoz Ortiz, Silvia E. (2018). "Ciclos de cooperación: la enseñanza de la música como herencia familiar. Familias nucleares y redes de parentesco en Santa María Tecuanulco, Texcoco". En B. Flores Hernández y L.E. Dávila Díaz de León (coordinadores), *Origen: destino. Para la historia de las familias mexicanas*. Aguascalientes (México). Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 353 - 364.

- Muriá, José María (2010). "La conquista de México". En G. von Wobeser (coordinadora), *Historia de México*. Ciudad de México (México). Fondo de Cultura Económica/Academia Mexicana de la Historia, pp. 73 - 93.
- Navarrete Pellicer, Sergio (2010). "De la capilla de coro renacentista a la capilla de viento en el contexto de parroquias y doctrinas de Oaxaca entre los siglos XVI y XIX". *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Memoria del V Foro Internacional de Música Tradicional*, núm. 90, Ciudad de México (México), pp. 137 - 146.
- Neffa, Julio César (1999). "Actividad, trabajo y empleo: algunas reflexiones sobre un tema en debate". *Orientación y Sociedad*, vol. 1, pp. 127 - 162. Obtenido de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2956/
- Neffa, Julio César (2015). *Los riesgos psicosociales en el trabajo: contribución a su estudio*. Buenos Aires (Argentina). Universidad Nacional de la Plata - Facultad de Ciencias Económicas/Universidad Nacional del Nordeste - Facultad de Ciencias Económicas/Centro de Estudios e Investigaciones Laborales, CEIL - CONICET/Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo -.
- Nettl, Bruno (2001). "Últimas tendencias en etnomusicología". En F. Cruces (compilador), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid (España). Editorial Trotta, pp. 115 - 154.
- Noyola Rocha, Jaime (1987). "La visión integral de la sociedad nacional (1920 - 1934)". En C. García Mora (coordinador), *La antropología en México. Panorama histórico. Volumen 2. Los dichos y los hechos (1880 - 1986)*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 132 - 222.
- Nuestro México*. (s.f.). Recuperado el 16 de octubre de 2019, de *Nuestro México*: <http://www.nuestro-mexico.com/Mexico/Hueypoxtla/Nopala-Guadalupe-Nopala/>

- Obregón D., Carlos (1980). "La teoría del valor de Adam Smith". En E. Leff (coordinador), *Teoría del valor*. Ciudad de México (México). Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 13 - 63.
- Ochoa, Juan Sebastián (2016). "La cumbia en Colombia: invención de una tradición". *Revista Musical Chilena*, año LXX, núm. 226, Santiago (Chile), pp. 31 - 52.
- Ochoa Cabrera, José Antonio (1993). *Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmeatitlán (Análisis de la función social de las bandas de música mixtecas)* (Tesis de Licenciatura en Etnología). Ciudad de México (México). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Ochoa Serrano, Álvaro (2000). *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora (México). El Colegio de Michoacán/El Colegio de Jalisco.
- Ortega Gutiérrez, Ángel Adalberto (2013). *Incidencia cultural de las bandas de pueblo en la parroquia El Cisne, provincia de Loja* (Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical). Cuenca (Ecuador). Universidad de Cuenca - Facultad de Artes.
- Ortiz, Carlos (productor) (2000). *Machito: A Latin Jazz Legacy*. Nueva York (Estados Unidos de América). Icarus Films/Nubia Music Society.
- Palerm Vich, Ángel (2005). *Historia de la etnología. Volumen II: los evolucionistas*. Ciudad de México (México). Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Palerm Viqueira, Jacinta (1993). *Santa María Tecuanulco. Floricultores y músicos*. Ciudad de México (México). Universidad Iberoamericana.
- Palerm Viqueira, Jacinta. (2008). "Guía para una primera práctica de campo". En J. Palerm Viqueira (coordinadora), *Guía y lecturas para una primera práctica de campo*. Querétaro (México). Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 13 - 31.

- Palma Linares, Vladimira (2009). "Historia de la producción de cal en el norte de la cuenca de México". *Ciencia Ergo Sum*, vol. 16, núm. 13, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca (México), pp. 227 - 234.
- Pareyón, Gabriel (2006). *Diccionario enciclopédico de música en México. Tomo I*. Guadalajara (México). Universidad Panamericana.
- Paso y Troncoso, Francisco del (1905). *Papeles de Nueva España, Segunda serie. Geografía y estadística, Tomo VI. Relaciones geográficas de la diócesis de México*. Madrid (España). Sucesores de Rivadeneyra, Imprenta de la Real Casa.
- Payán Ramírez, Mercedes Alejandra (2017). *Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe* (Tesis de Maestría en Etnomusicología). Ciudad de México (México). Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Música/Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico/Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Peralta Farak, Yeraldín Paola (2018). *Ni chupacobres ni trasnochaperros: capacidades e inclusión productiva en el desarrollo de la música de bandas de viento en Sucre - Colombia* (Tesis de Maestría en Desarrollo y Cultura). Cartagena de Indias (Colombia). Universidad Tecnológica de Bolívar.
- Pérez Galaz, Juan de Dios (1959). "El Dr. Gustavo Baz, enfoca la cuestión agraria actual". En F. Palomo Valencia, *Historia del ejido actual*. Ciudad de México (México). Editorial América, pp. 6 - 12.
- Piddington, Ralph (1997). "La teoría de las necesidades de Malinowski". En R. Firth et al., *Hombre y cultura: la obra de Bronislaw Malinowski*. Ciudad de México (México). Siglo XXI Editores, pp. 39 - 61.
- "Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Hueyoptla" (2018). *Gaceta del Gobierno. Gobierno del Estado Libre y Soberano de México*, pp. 2 - 144.

- Polányi, Karl (2003). *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. Ciudad de México (México). Fondo de Cultura Económica.
- Preston, Peter W. (1999). *Una introducción a la teoría del desarrollo*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.
- Programa Trienal de Asistencia Social 2016 - 2018* (2016). Sistema Municipal DIF Hueyoxtla, Estado de México.
- Puchaicela Narváez, Giovanni Gonzalo (2019). *El valor cultural de las bandas de pueblo en Ecuador*. Quito (Ecuador). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Quintero Benavides, Fernando José (2014). *Sistematización de la experiencia musical con la Banda Municipal de Esmeraldas Ecuador* (Tesis de Licenciatura en Música). Santiago de Cali (Colombia). Universidad del Valle - Facultad de Artes Integradas.
- Ramírez Hernández, Jaime (2017). *La Bandalismo: Transfiguración e hibridación de prácticas tradicionales y modernas de bandas de bronce del Norte Grande en Valparaíso* (Tesis de Maestría en Musicología Latinoamericana). Santiago (Chile). Universidad Alberto Hurtado.
- Ramos Gandía, Nicolás. (s.f.). "Historia de la salsa, desde las raíces hasta el 1975". Universidad Interamericana de Puerto Rico, pp. 2 - 36. Obtenido de <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>
- Redfield, Robert (1942). "La sociedad folk". *Revista Mexicana de Sociología*, año 4, vol. IV, núm. 4, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Sociológicas, Ciudad de México (México), pp.13 - 41.
- Reynoso, Carlos (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen I. Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires (Argentina). Editorial SB.

- Reynoso, Carlos (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen II. Teorías de la complejidad*. Buenos Aires (Argentina). Editorial SB.
- Ricard, Robert (1986). *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. Ciudad de México (México). Fondo de Cultura Económica.
- Ricardo, David (1993). *Principios de economía política y tributación. I. Obras y correspondencia*. Bogotá (Colombia). Fondo de Cultura Económica.
- Rieznik, Pablo (2001). "Trabajo, una definición antropológica". *Razón y Revolución, Dossier: Trabajo, alienación y crisis en el mundo contemporáneo*, núm. 7, reedición electrónica, pp. 1 - 21.
- Rivas Paniagua, Enrique (2008). *Lo que el viento nos dejó. Hojas del terruño hidalguense*. Pachuca (México). Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Rivera-Godina, Ziaira (2015). *El consumo cultural de música grupera: un espacio donde se configura diferencia social y distinción simbólica ente individuos del municipio de Zapopan, Jalisco (2014-2015)* (Tesis de Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura). Tlaquepaque (México). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente - Departamento de Estudios Socioculturales.
- Rivermar Pérez, Leticia (1987). "En el marasmo de una rebelión cataclísmica (1911 - 1920)". En C. García Mora (coordinador), *La antropología en México. Panorama histórico. Volumen 2. Los dichos y los hechos (1880 - 1986)*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 90 - 131.
- Robins, Wayne J. (2003). "Un paseo por la antropología educativa". *Nueva Antropología*, vol. XIX, núm. 62, pp. 11 - 28. Obtenido de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15906202>

- Rodilla León, Francisco (2007). "El género motetístico a principios del siglo XVII en España: una propuesta de interpretación". En P. Díaz Cayeros (editor), 2 *Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI - XIX*. Guadalajara (México). Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Guadalajara, pp. 139 - 149.
- Rodríguez, Pedro Gerardo (1992). "Presentación". En M. Sáenz, *Carapan*. Pátzcuaro, México: Organización de Estados Americanos/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, s/p.
- Roldán Cruz, Edgar Iván (2015). *Organización económica y desarrollo regional del estado de Hidalgo: pasado y presente*. Pachuca (México). El Colegio de Hidalgo.
- Rossi, Paolo (1990). *Las arañas y las hormigas. Una apología de la historia de la ciencia*. Barcelona (España). Editorial Crítica.
- Ruiz Torres, Rafael Antonio (2002). *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920* (Tesis de Maestría en Historia). Ciudad de México (México). Universidad Autónoma Metropolitana - Plantel Iztapalapa.
- Ruiz Torres, Rafael Antonio (2015). "Las bandas militares de música en México y su historia". En B. G. Flores Mercado (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 21 - 44.
- Sáenz, Moisés (1992). *Carapan*. Pátzcuaro (México). Organización de Estados Americanos/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- Sahagún, Fray Bernardino de (1985). *Historia general de las cosas de Nueva España*, Colección "Sepan Cuántos... ". 300. Ciudad de México (México). Porrúa.

- Saldaña Ramírez, Adriana (2017). "Bandas de viento y sentido de comunidad entre los mixtecos en Morelos". *Inventio*, vol. 13, núm. 30, Cuernavaca (México), pp. 23 - 29.
- Salgado Salinas, Silvia Shedir (2022). "Trabajo de campo en dos bandas de viento de la población de San Juan Lachao y Santa María Rancho Nuevo, Oaxaca. Un acercamiento desde lo comunitario e intercultural de la educación musical". *Carta Tepa*, año 4, núm. 7, pp. 9 - 28.
- Salmerón García, Ely, y Nadia Mercedes Salmerón García (2006). "La banda de viento en la Tierra Caliente de Guerrero. El caso de Tlapehuala". *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos*, vol. II, núm. 86, Ciudad de México (México), pp. 40 - 45.
- Sánchez Vázquez, Sergio (2019). "Tizayuca: religiosidad, cultura y tradición", Conferencia dictada en Tizayuca (Hidalgo, México) en agosto de 2019.
- Sandi, Luis (1969). *De música... y otras cosas*. Ciudad de México (México). Editora Latino Americana.
- Sandoval Forero, Eduardo Andrés (2009). "Dimensión socioantropológica de la cultura". *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas - ALAS*, año. 1, núm. 1, pp. 71 - 104.
- Sans, Juan Francisco, y Rubén López Cano (2011). "Prólogo". En J. F. Sans y R. López Cano (coordinadores), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas (Venezuela). Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Satie, Erik (1999). *Cuadernos de un mamífero*. Barcelona (España). El Acantilado.
- Schönberg, Arnold (1963). *El estilo y la idea*. Madrid (España). Taurus.
- Simonett, Helena (2015). "Al compás de la banda. La tecnobanda y el pasito duranguense en el mundo globalizado". En B. G. Flores Mercado

- (coordinadora), *Bandas de viento en México*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 333 - 353.
- Smith, Adam (1996). *La riqueza de las naciones*. Madrid (España). Alianza Editorial.
- Speckman Guerra, Elisa (2008). "El Porfiriato". En P. Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, pp. 337 - 391.
- Spindler, George D. (1993). "La transmisión de la cultura". En H. Velasco, F.J. García Castaño y Á. Díaz de Rada (editores), *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar*. Madrid (España). Editorial Trotta, pp. 205 - 241.
- Stevenson, Robert (1979). "La música en la catedral de Caracas hasta 1836". *Revista Musical Chilena*, vol. XXXIII, núm. 145, Santiago (Chile), pp. 48 - 114.
- Taylor, Steve J., y Robert Bogdan (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona (España). Paidós.
- Tönnies, Ferdinand (1947). *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires (Argentina). Editorial Losada.
- Tylor, Edward Burnett (1975). "La ciencia de la cultura". En J. S. Kahn (compilador), *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona (España). Anagrama, pp. 29 - 46.
- Valverde Ocártz, Ximena (2018). *Música tradicional en el aula: las bandas de bronce de Tarapacá y sus aportaciones a la educación musical escolar. Diseño, implementación y evaluación de una propuesta para trabajar en el aula* (Tesis de Doctorado en Educación). Bellaterra (España). Universitat Autònoma de Barcelona - Facultat de Ciències de l'Educació - Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal.

- Van Khe, Trán (1991). "Etnomusicología. II. Objeto, técnicas y métodos". En J. Chailley, *Compendio de musicología*. Madrid (España). Alianza Editorial, pp. 70 - 78.
- Vargas Cetina, Gabriela (2010). "Una música en el mundo: la trova yucateca". En C. Bueno Castellanos y S.I. Ayora Díaz (coordinadores), *Consumos globales: de México para el mundo*. Ciudad de México (México). Universidad Iberoamericana/Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 193 - 220.
- Vasconcelos, José (1935). *Ulises criollo. La vida del autor escrita por él mismo*. Ciudad de México (México). Ediciones Botas.
- Vázquez, Josefina Zoraida (2008). "De la independencia a la consolidación republicana". En P. Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Ciudad de México, México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, pp. 245 - 335.
- Vázquez Rojas, Angélica María, Diana Xóchitl González Gómez y Eduardo Rodríguez Juárez (2014). "Concentración industrial y crecimiento económico: dualidad norte-sur en el estado de Hidalgo, México (1988-2008)". *International Conference on Regional Science: financing and the role of the regions and towns in economy recovery*. Zaragoza (España). Universidad de Zaragoza - Facultad de Economía y Empresa y Paraninfo, pp. 2 - 18.
- Warman, Arturo (1972). *La danza de moros y cristianos*. Colección Setentas. 46. Ciudad de México (México). Secretaría de Educación Pública.
- Warman, Arturo (1972). *Música del Istmo de Tehuantepec*. Ciudad de México (México). Fonoteca INAH.
- Warman, Arturo (1973). *Banda de Totontepec, Mixes, Oaxaca*. Ciudad de México (México). Fonoteca INAH.

- Warman, Arturo (1976). *Y venimos a contradecir. Los campesinos de Morelos y el estado nacional* (Ediciones de la Casa Chata). Ciudad de México (México). Centro de Investigaciones Superiores del INAH.
- Warman, Arturo (2002 [1970]). *La Banda de Tlayacapan, Morelos*. Ciudad de México (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Weber, Max (1964). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid (España). Fondo de Cultura Económica.
- Yep, Virginia (2015). "Vientos y latidos del pueblo. Estudio acerca de las bandas de músicos del Bajo Piura". *Contratexto*, núm. 23, pp. 231 - 239.
- Yep, Virginia (2017). *Sin banda no hay fiesta. Música del Bajo Piura*. Lima (Perú). Universidad de Lima.
- Yepes Fontalvo, Edward (2015). *Las lógicas de apropiación presentes en las músicas de banda pelayera* (Tesis de Maestría en Música). Bogotá (Colombia). Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Artes.