



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA IZTAPALAPA
DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
LICENCIATURA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La banda de viento en Ozumba de Alzate, estado de México

La música de banda, elemento artístico de un pueblo

Trabajo terminal

que para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje de

Seminario de Investigación e Investigación de Campo

y obtener el título de

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

presenta

Helena Rivera Rico

Matrícula No. 98330311

Comité de Investigación:

Director: Dr. Scott Robinson Studebaker

Asesores: Dr. Margarita Zarate Vidal

Lic. Ma. Soledad Rico Cervantes

Prologo

El universo cultural que ofrece la vasta geografía de México, se revela siempre profunda y compleja, pero a la vez sencilla y accesible. Solo hace falta que alguien con vocación de observador, elija una comunidad para descubrir la riqueza de sonidos, voces, aromas y pensamientos que constituyen la esencia del ser profundo, que marca la particularidad que nos conforma como sociedad y sobre todo en nuestras expresiones estéticas, que son reflejo indiscutible de nuestro sentir.

Helena Rivera Rico, con este proyecto de tesis; me hizo viajar por un mundo casi olvidado por nosotros los músicos formales, que con el ánimo de mantenernos a la vanguardia de las expresiones musicales, olvidamos la verdadera naturaleza de la música; que es a mi parecer, la expresión más acabada del espíritu de un pueblo. Y de cómo esta cumple con una función social, que es de un peso mas superlativo que el arte por si mismo. Que; si mis compañeros músicos lográsemos entender este concepto, dejaríamos de convertir nuestro arte en un escenario personal para nuestras manifestaciones egocéntricas. Gracias por mostrarnos al pueblo de Ozumba y su expresión cultural y esta luz de conocimiento que nos entregas.

Prof. Oscar Contreras Chavarría

Dedico este trabajo

A la persona que con su llegada

Me dio el título más importante:

El de Madre.

Te Amo hija,

Te Amo.

Alejandra Sabina Cano Rivera

La banda de viento en Ozumba de Alzate, estado de México

La música de banda, elemento artístico de un pueblo

Tabla de contenidos	
Introducción	
Capítulo 1	
Antecedentes	9
Trabajo de campo	12
Ideas acerca del origen de la banda en México	15
La banda en México	21
Capítulo 2	
Función social de la banda de viento en Ozumba	24
La banda de viento como promotor cultural (jueves de escoleta)	37
Géneros y estilos musicales de las bandas de Ozumba	41
La relación de la banda de viento y la chirimía	46
Dotación instrumental y sus características	52
Capítulo 3	
La banda en espacios públicos: Kioscos	58
La banda, el carnaval y la danza	63
La banda y los corridos	69
La banda y medios masivos	74
Capítulo 4	
Identidad y música	82
Ser o no ser auténtico	89
Lo propio y lo ajeno	92
Cultura popular y cultura de masas	94
Consideraciones finales	102
Bibliografía	105

Introducción

La tesis que a continuación presentamos se centra en el estudio de la de la banda de viento en Ozumba de Alzate, estado de México. Se pretende establecer los parámetros de relación entre un órgano estético social, como es la banda de viento, y su interrelación con la cotidianeidad de una sociedad activamente tradicional. También se observa cómo esta relación adquiere parámetros sociales fomentando el rescate y preservación de las tradiciones locales. Tal perspectiva exige por un lado una exploración del proceso histórico, estético y cultural en la región indicada y como este genera la posibilidad de permanencia o desplazamiento de formas y expresiones culturales. La banda es en sí misma una institución social que ha cumplido y cumple un papel determinado en la vida social de la comunidad, donde es depositaria cultural, creadora musical y vinculo de confluencias socio- culturales.

Por lo anterior, la investigación de campo es la herramienta principal que utilizamos para el estudio de las bandas de viento. En la comunidad de Ozumba, estado de México, nos basamos en las habituales técnicas antropológicas: observación, entrevistas estructuradas, entrevistas libres y grabaciones de campo. Los capítulos de este trabajo se fundamentan en la permanente resistencia de las sociedades para mantener formas de organizaciones sociales de carácter tradicionalista, tanto en lo económico como en lo cultural, y su interacción y exégesis con el sistema dominante de producción. El avance capitalista no siempre puede eliminar a corto plazo las fuerzas productivas y culturales tradicionales que no sirvan o complementan directamente a sus intereses. La banda de viento, a pesar de pertenecer a formas de expresión cultural dentro del ámbito tradicionalista, cumple el papel de ser útil socialmente, a pesar de estar insertada dentro de una sociedad moderna capitalista. La banda también se incorpora al mercado como medio de obtención de recursos o como un elemento de atracción turística local, además de reafirmar la identidad cultural en tiempos de

resistencia a las fuerzas globalizantes que, hoy por hoy, dominan en el ámbito nacional.

A pesar del impacto de la pretensión unificadora y estandarizante de la sociedad industrial, existen formas de creación cultural, todavía irreductibles a la homogenización, como ejemplo: Las bandas de viento. Con esto nos referimos, a estas organizaciones socio-culturales que preservan a través de la tradición oral, y la continua capacitación musical formas estéticas de donde emanan, los procesos de creación artística colectivos cumpliendo con esto una trascendente función social.

En la medida en que la música forma plenamente parte del mundo social, muchos antropólogos queremos dar cuenta de ella. Al mismo tiempo, muchos estudios sobre música parten ya de otros variados puntos de vista: la etnomusicología, la teoría musical clásica, la historia social, la crítica musical, el folklore, la educación, la psicología, solo por mencionar algunos. Entre todas estas perspectivas, ¿Qué podría ofrecer la visión del antropólogo? Esta es la pregunta a la que nos enfrentamos cuando, como estudiante, empezamos a examinar el universo musical de una banda de viento en un pueblo tradicional de forma directa y por primera vez.

Este texto pretende hacer una retrospectiva, que hace reflexión sobre la investigación de la función social las bandas de viento. Es una manera de analizar brevemente algunos de los desafíos que el arte y sociedad plantean al antropólogo en su trabajo de campo. Algunos aspectos que encontramos, resultaron útiles para este propósito, y en definitiva, las principales razones por las que encontramos valioso este estudio son: la aproximación, que de manera integral tuvimos con el *México profundo* a través de la música y tradiciones, (al menos en este caso) así como por la visión intimista, de la cosmovisión estética que de la gente de Ozumba conseguimos apreciar. Además, tratamos de concentrarnos en relación a ciertas preocupaciones antropológicas fundamentales.

En primer lugar, sea cual fuera la cultura sujeta a estudio, con toda probabilidad la música juega un papel esencial dentro de esta misma. Es imperioso para los antropólogos ser perceptivos de este hecho. Por supuesto, el papel social, la ideología y el sistema de producción, siempre difieren, tanto en las grandes sociedades como en grupos sociales focalizados y tradicionales.

Así pues, el estudio sistemático de la música, sobre todo en este caso, de la música de la banda de viento de la población de Ozumba; nos lleva necesariamente a cuestionarnos sobre la naturaleza de las sociedades: ¿Cuáles son los rasgos trascendentales que la conforman? y ¿Qué factores demandan estudio? ¿Cuál es la relación de la música en los rituales y como contribuyen los individuos en esta correspondencia?, A un nivel más profundo: ¿Podremos vislumbrar partes recónditas de la naturaleza humana? Cuestionando nuestros más persistentes prejuicios étnicos e infundadas suposiciones teóricas, podemos, además, ampliar nuestra comprensión del potencial y los logros de la sociedad humana.

Hay relatos que cargan con el sentido de nuestra existencia. Uno de ellos, estrechamente ligado al devenir de los ojos con que miramos las manifestaciones artísticas a nuestro alrededor, ha sido el de la autenticidad, concepto que ha cobrado renovado vigor en el mundo de las músicas populares urbanas y contemporáneas. Hablan de autenticidad los roqueros, especialmente los del llamado "rock alternativo", "legitimando" con esto su movimiento; hablan de autenticidad las parejas que van a bailar danzón en el salón Colonia; hablan de autenticidad los jóvenes que van a llenar masivamente las discotecas de baile; hablan de autenticidad los grupos del son jarocho; hablan de autenticidad aquellos que producen y consumen las músicas de diferentes regiones del planeta, hoy comercializadas a nivel mundial bajo el rubro de *World music* y también los músicos desconocidos de las regiones que buscan afianzar su cultura mediante procesos políticos de recuperación cultural. Y así la lista podría seguir. Probablemente, el valor de mayor importancia adscrito a la música popular hoy en

día, es el de la autenticidad, el alto valor identitario de los sonidos apreciados. Y lo interesante es que se hace presente como valor fundamental en manifestaciones musicales de muy diversa índole que jamás hubiéramos imaginado asociadas a esta noción.

Una de las dimensiones más fascinantes y complejas de la globalización es la manera como se entrelazan viejas y nuevas formas de observar el mundo. Es aquí donde prestamos atención de que lejos de haber un relato lineal que nos lleva del mundo tradicional al mundo moderno contemporáneo, o del canto comunitario del ritual al rock masivo, lo que atinamos descubrir es una pluralidad de instrumentos y voces mediados por las nuevas tecnologías y ofrecidos al público, en la mayoría de los casos, por las estructuras de la actual industria cultural. Lo interesante de la autenticidad musical, ligada históricamente al folklore o a las músicas eruditas y la transferencia de la tradición hacia las músicas masivas, se ubica esencialmente en el modo como reconocemos el interactuar de las tecnologías, los mercados, los públicos de gustos fragmentados, y presupuestos estéticos; de tal manera que estos múltiples géneros musicales nos proveen claves sobre las relaciones de poder entre nuevas subjetividades y estructuras de poder en la sociedad contemporánea globalizada.

México, como país, es un mosaico cultural de múltiples contrastes y con esto goza del privilegio de contar con un amplio acervo musical, floreciente en cuanto a sonoridades y significados. Frente a este amplio espectro cultural, nos encontramos con un vacío en cuanto estudios del fenómeno banda de viento, que nos permitan conocer y valorar más a fondo esta parte del patrimonio cultural.

Capítulo 1

Antecedentes

El presente trabajo pretende exponer ante la comunidad antropológica, la labor social que realizan desde hace mucho tiempo agrupaciones como las bandas de viento, su función no se superita en exclusivo al ámbito musical, pues constituyen también el receptáculo del imaginario colectivo y preservador de la tradición local. Esto es un hecho observable en toda la región de sureste del Estado de México y en particular de la población de Ozumba de Alzate. En cualquier fiesta patronal, entierro, o festividad de gremios; invariablemente se ve el acompañamiento de los instrumentos de: aliento-metal, aliento-madera y percusiones; que en conjunto forman las bandas de viento, preconizando a través de la música: alegrías, tristezas, modas, y sabiduría siempre con un halo de nostalgia. En Ozumba, la banda de viento, encabeza las procesiones que se ofrecen en honor de las fiestas al Santo patrono, que acompaña a las danzas de los chinelos o bien ameniza una fiesta particular.

El municipio de Ozumba de Alzate se encuentra localizado en el Estado de México; limitando con los municipios de Atlautla, Tepetlixpa y Amecameca. Ozumba se ha caracterizado por cuatro actividades productivas ancestrales, que continúan vigentes hasta la fecha; el comercio de productos agrícolas, la administración de acuíferos, la producción de cerámicas tradicionales (en especial las tejas de barro) y la agricultura tanto de auto consumo como para comercio del producto (agricultura mixta). Ozumba es un punto de intercambio comercial y trueque de los productos de la región. Esta actividad apuntala la economía familiar de los pueblos aledaños, especialmente aquellos que cuya producción agropecuaria es de autoconsumo y en las cuales al excedente se intercambia por otros alimentos. El tianguis del día martes tiene gran importancia regional, atrayendo productores y clientes del vecino estado de Morelos. Ahí podemos encontrar desde plantas medicinales y frutos hasta productos exóticos como pavorreal y avestruz.

Ozumba también cuenta con una de las manifestaciones culturales más importantes a nivel regional; esta es la música, en especial las bandas de viento. Hoy en día Ozumba cuenta con varias organizaciones musicales, siendo las bandas de viento el conjunto musical de aires tradicionalistas más común en la región, aunque hay también conjuntos tropicales, sonideros, norteños e inclusive un conjunto de chirimía. La organización de las bandas es muchas veces voluntaria, pero también hay bandas como, la banda "Nueva Imagen" que ahora integra la tercera generación familiar tocando en ella. Las bandas de viento cuentan con estructuras organizativas internas muy análogas entre sí. La sólida estructura y organización les ha permitido marchar subsistiendo pese a todo durante años, aun en tiempos de la música popular con patrocinio comercial y mercados masivos.

La banda de viento, como un nudo de relaciones sociales, como un espacio de lucha, confrontación e interrelación entre la cultura hegemónica de los medios masivos y la cultura de un pueblo, condensa algunas de las contradicciones de la sociedad capitalista actual. Concebimos a la banda como un grupo ejemplar de la cultura híbrida, vinculado a su vez con el resto de la vida social; esto es, como un espacio singular de relaciones donde los músicos están directamente vinculados con la producción y circulación de su arte y al mismo tiempo son impactados y remodelados, no solo por formas culturales y géneros musicales ajenos, sino por la estructura económico-social donde ganan su vida.

Ubicación geográfica de Ozumba

Norte



Ubicación de las bandas en Ozumba



	Antigüedad	Director de la banda	Integrantes
1.- Consentida	1966	Mauro Hernández Y.	16
2.- Los palillos	1965	Guillermo Martínez	19
3.- Nueva imagen	1972	Benjamín Alcántara	15
4.- Galicia	1980	Simón Galicia	16

*El número de integrantes puede variar según las necesidades en los eventos.

Trabajo de Campo

Tradicionalmente el trabajo de campo define el quehacer antropológico frente a otras áreas de las ciencias sociales. Llegar a hacer trabajo de campo supone, asumir ciertos supuestos metodológicos como: la observación descriptiva, las entrevistas y otros métodos cualitativos que son tan antiguos como la historia escrita. Basta solo recordar a Herodoto o Marco Polo y otros observadores agudos. En la antropología, el trabajo de campo se sublima al imaginario profesional a partir de los trabajos de Malinowski. Desde, entonces la observación participante se asocia irremediabilmente con la antropología en contraste con otras disciplinas.

Para nosotros, los alumnos, "*aprendices de antropólogo*", el trabajo de campo es una exposición al mundo real, visto desde nuestras propias inquietudes y preguntas. Esto podría significar el primer frentazo o la "*perdida de la inocencia*". Es también un viaje de ida y vuelta, el primero es sobre caminos desconocidos. El segundo es sobre nuestra memoria al analizar nuestros apuntes.

Salir de campo por primera vez para mí significó una prueba de fuego en la vida profesional. La experiencia de llegar a vivir un tiempo a un lugar en el que nunca había estado, es acompañado de emociones: asombro, angustia, temor, curiosidad, nostalgia son algunas sensaciones que experimente ante este evento.

El motivo importante por el cual me decidí a estudiar las bandas de viento en Ozumba, tuvo que ver con mi propia formación musical hace más de diez años, tuve la inquietud de estudiar un instrumento; asistí a clases de guitarra en la escuela de Bellas Artes de Texcoco y cuatro años después termine la carrera de técnico promotor en la Escuela de Música Mexicana. También he tenido la oportunidad de participar en La Yunta y El Tinacal, tocando música tradicional

mexicana como: sones de tixtla, son jarocho, son huasteco, etc. Y actualmente como integrante del espectáculo de Crónicas y Leyendas de Jermán Argueta y los Hijos del Santo Oficio.

Cuando ingresé a la Universidad a estudiar antropología, las anécdotas eran sobrecogedoras de muchos de mis compañeros. Recuerdo el rostro que tenía un día mi compañera llegando de trabajo de campo a la Universidad con una apariencia que parecía haber salido de un campo de concentración, con su piel verduzca y pálida por haber contraído Tifoidea. Realizando trabajo de campo en Ozumba buscando como detective a una banda de viento es ciertamente más grato que hacerlo en un medio agreste.

Cuando empecé el trabajo de campo, pensé que estaba haciendo bien las cosas. Esta sensación, se desmoronó en pocas semanas. Cuando traté de encontrar datos y actitudes que prometí reportar, y me encontré pasmada en *shock* que poco después se llama desesperación, de no hallar respuestas. Me encontré con un Ozumba que vive muchos procesos, cuya existencia esta compuesta por infinitas líneas que se entrecruzan. Las cosas que me interesaban no estaban a la vista, había que buscarlas y muchas otras no formaban parte de mi vocabulario, y mucho menos integraban mi percepción habitual. También, me permitió reconstruir mis preguntas y cambiar mi estrategia de investigación ante mis nuevos informantes.

Cuando se trabaja con informantes músicos, lo que yo percibía y que nunca pude grabar en video, son las emociones que experimentaban los interactuantes al estar en contacto con sus instrumentos musicales. El abordaje de los informantes para el caso de la música, me representó al principio muchas dificultades. Los músicos en general se cohibían ante mí, al estar presente en alguno de sus ensayos, pero al salir de ellos, comenzaba inmediatamente la música a escucharse a varias cuerdas de distancia. Pero esta situación cambió con el paso del tiempo. La música, los nuevos amigos, la hospitalidad de la gente, contrastaban con mi estado de ánimo, con la desesperación de no entender nada y con la incapacidad de escribir algo confortante y sagaz.

El trabajo de campo es la puerta a realidades alternas. Es la ventana a la otredad, a la cotidianidad ajena, a la vida misma expresada en términos distintos a los propios. Si la observación participante nos permite “palpar al otro”, también expone al observador a ser palpado por quienes son observados.

“Las ciencias antropológicas poseen un carácter eminentemente social, tanto por sus objetivos y finalidades como por la naturaleza de los materiales que utilizan y el costo de sus aportaciones.”¹

También quiero subrayar la importancia de regresar al lugar donde como antropólogo realizas un primer trabajo de campo. Muchos informantes se quejan de la ingratitud de algunos estudiantes que no regresan al sitio que investigaron. Aunque a veces resulta imposible, creo que los investigadores tendríamos que preocuparnos por retribuir de alguna manera la amabilidad de nuestros informantes que constituye un compromiso ético.

¹ Oliveira, Mercedes. *Algunos problemas de la investigación antropológica actual*, México ENAH, p. 96.

Ideas acerca del origen de la banda en México

En México, la periodización de la música se ha llevado a cabo siguiendo las etapas de la historiografía oficial: prehispánico, colonia, república y revolución. En el fondo la periodización de las cuatro etapas nos induce a pensar que en realidad los cambios de la historia política provocaron o condicionaron profundamente las transformaciones en la música, aunque es necesario dejar en claro que tales transformaciones se refieren principalmente a la música de concierto. El ámbito popular ha sido poco estudiado en términos históricos (muchos géneros regionales no encuentran su explicación en el esquema de cuatro etapas), y el indígena ha sido dejado en el limbo de la ahistoricidad. Las culturas indígenas no tendrán historia, no tanto porque carecieran de escritura (que fue uno de los parámetros para establecer la frontera entre prehistoria e historia), sino más bien porque en estos pueblos hubo poco desarrollo, un acontecer de eventos importantes registrados, un cambio en la costumbre.

Algunos investigadores han ubicado el origen de la banda como figura musical en distintos periodos; algunos señalan, que este tipo de grupo se forma con influencia de conjuntos de viento que llegaron a México con la intervención francesa: Otros opinan que es la continuidad de las orquestas eclesiásticas de la colonia, pero también han dicho que estas bandas surgieron durante la primera mitad del siglo XIX. De este mismo modo se ha comentado que en la conformación de las bandas de viento, la influencia decisiva fueron las bandas militares.

Banda: nombre de una tribu africana que ejecutaban en sus danzas instrumentos de percusión (tambores); designa igualmente una danza haitiana del tipo martiniqués.²

² Serra Mayer, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947.

En 1858 en el diccionario Salvat de la lengua latina afirma: banda: "*Bambaluum, o bamborium*", palabra proveniente del latín, especie de instrumento de música (tambor)".³

El Nuovo Dizionario Spagnulo de 1887, atestigua: banda: compañía de músicos. Este es el primero que localizamos que asocia directamente el termino al conjunto musical contemporáneo.⁴

En Estados Unidos, la banda se define como: "una agrupación de personas organizadas para tocar instrumentos musicales especialmente aquellos que son portátiles como la corneta, trombón, corno, flautas, tambor, etc."

Las bandas son grandes conjuntos instrumentales similares a las orquestas, pero con instrumentos de viento y percusión en lugar de cuerdas. Se originan en las orquestas militares que estimulaban a la tropa en el combate, aunque más tarde adquieren un carácter civil más vinculado a los desfiles de todo tipo, fiestas populares, conciertos al aire libre, etcétera.

Sección de una banda: Primer grupo (maderas)

Segundo grupo: (clarinetes y saxos)

Metales claros (trompas, trompetas, trombones)

Percusión

Se le llama armonía al conjunto de los instrumentos de aliento (maderas y metales), mientras que la charanga esta compuesta solo de metales y puede tener de veinte a sesenta ejecutantes. Las armonías, por su parte pueden tener de treinta a noventa ejecutantes dividido en varios grupos (maderas, clarinetes y saxos, metales claros, bugles y percusión).

³ Diccionario Salva de la lengua Latina, México. 1858.

⁴ Nuovo Dizionario Spagnulo Italiano, Academia de las lenguas, Madrid, 1887.

A principios del siglo XX, Rubén M. Campos, fue el primero que aventuró explicaciones acerca del origen de la banda en México. En su obra "El folklore y la música mexicana" en el cual mezcla el patriotismo con la aptitud musical del pueblo mexicano para explicar el origen de las bandas: "Las bandas de música son la alegría sonora de nuestro pueblo". ¿Cuándo surgieron a la vida popular anteriores a las orquestas? Incuestionablemente, ocurrió en la primera mitad del siglo XIX. Cuando la libertad de asociación, nacida con la Independencia, permitió a los ciudadanos agruparse para formar "*bandas de viento*", denominación tomada sin duda de las bandas de clarines y tambores de los cuerpos del ejército colonial español. En cada pueblo, en cada congregación, en cada núcleo de pobladores pacíficos entregados a las labores del campo, ocupación general de un país agrícola, hay siempre un maestro que suena el trombón y que por analogía suena el cornetín, el bugle y una vez dueño de la técnica de los instrumentos de boquilla circular, se aventura a buscar la embocadura y nomenclatura de las llaves de los instrumentos de caña. Una vez conocidos los instrumentos, pasa a investigar las flautas, clarinetes, trombón, etc., en cuanto vinieron los instrumentos de Sax, que aunque contemporáneos de Berlioz, aparecieron en México con las bandas austriacas del Imperio de Maximiliano.

Rubén M. Campos, comenta: "las bandas civiles en las ciudades desaparecieron como consecuencia de las bandas militares: Otra consecuencia digna de notarse es que después de la desaparición de las bandas musicales civiles, cuando aparecen las bandas militares, aquellas no volvieron a surgir en las ciudades al quedar suprimidas estas, y solamente subsisten las pequeñas bandas del pueblo de las cuales las más deficientes son las de los pueblos del DF".⁵ Y afirma: "En cualquier estado de la federación, pueden oírse pequeñas

⁵ Campos, Rubén, *El Folklore y la música mexicana; investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, p.197.

bandas aceptables y de muy buena calidad sonora, sobre todo en los estados del centro, sur y oeste de la República".⁶

Según Arturo Warman, el origen de las bandas en Michoacán se remontaría a las antiguas agrupaciones de atabaleros y trompeteros que acompañaban a las danzas de moros y cristianos.⁷

En Sinaloa, existe la versión que fueron los alemanes radicados en el puerto de Mazatlán los que organizaron las primeras bandas; sin embargo, Gestelum dice: "que la tradición de estos grupos musicales viene de más atrás. Más aun, el mismo autor considera que el origen del conjunto sinaloense se puede ubicar en las bandas militares, ya que mucha música que se toca tiene motivos y temas militares".⁸

F. Santa María, en su libro sobre el folkllore de Tabasco, escribe sobre el cambio de las bandas militares de la colonia a las actuales, sostenidas por los ayuntamientos: "En México desde lo comienzos de la vida colonial, hubo bandas militares de música, no importa que embrionarias, que mucho más tarde los ayuntamientos al convertirse en entidades administrativas rectoras de la vida municipal o local, vieron a la banda como un importante agente educativo".⁹

"La música militar de principios del siglo XVI, consiste principalmente en toques de sacabuche, pífano y tambor redoblante, se fue transformando hasta crear pequeñas orquestas de aliento (flautas), clarinetes, oboes, trompetas, trombones, cornos y tubas etc. Que participaban en todos los acontecimientos militares y oficiales".¹⁰

⁶ Ibid. p. 202.

⁷ Warman, Arturo, *La Danza de moros y cristianos*, pp. 104-105.

⁸ M. Gestelum, Flores, *Historia de la música popular en Sinaloa*, p.21.

⁹ F. Santa María. *Antología folklórica y musical de Tabasco*, p. 37.

¹⁰ Reuter, Jas, *La música popular de México*.

Tal vez no sea una casualidad que los países productores de grandes conjuntos sinfónicos sean también naciones en los que las bandas tienen gran arraigo y desarrollo, en las que toda una tradición de bandas de aliento-metal y aliento-madera constituye un autentico semillero de instrumentista que mediante un proceso de cátodos de selección llegan, desde las bandas juveniles a profesionales en las filas de los conjuntos sinfónicos ofreciendo su experiencia y preparación basadas en fuerte tradiciones depuradas en escuela nacional y una rica vida de bandas.

En Cuba, hacia el ultimo tercio del siglo pasado, Guillermo Tomás, director de la banda municipal de La Habana, aspiraba a que: "esta alcanzara localidad y conciencia artística de la banda de la Abadía Republicana de Paris, que constituía, en aquellos años, un ejemplo para todas las musiques d' harmonie".

México es un país que mantiene una muy arraigada tradición de bandas de viento. A. Warman, escribe: La banda de viento es un grupo musical que aparece en nuestro país a mediados del siglo XIX, a partir de las bandas militares. En el último tercio del siglo pasado, estos grupos ya se habían introducido en las comunidades rurales expandiéndose a gran parte de la república.

La formación de bandas militares fue tan prolifera que en la capital estaban organizadas con una distribución para cada cuartel de la ciudad de México. En las ciudades de los estados también había bandas municipales sostenidas por el Estado, habiendo sido famosas la de Guadalajara, que dirigía Clemente Aguirre, maestro de dos generaciones de músicos, y la del primer ligero de Guanajuato.

También se tienen noticias respecto a las bandas militares en la época de Juárez (1868-1879): A tal grado prosperó el gusto por las bandas con Maximiliano que en el periodo siguiente florecieron las bandas mexicanas,

auspiciadas por el gobierno de Juárez, que no quiso quedarse atrás en esto de patrocinar lo que con tanto éxito había revestido a la corte del emperador de un brillo inusual, y aunque el repertorio no igualó jamás a la de la Austriaca, se enriqueció en cambio con arreglos y piezas cortas de autores mexicanos que tuvieron una solicitud y prácticas inmediatas a través de estos populares organismos de difusión musical.

Paralelamente a las bandas militares, se formaron en cientos de poblaciones mexicanas, las llamadas bandas de pueblo (término utilizado por Jas Reuter) que fueron constituyendo los núcleos musicales de sus comunidades, participando en todas las festividades, ya fueran públicas o privadas, patrióticas o religiosas.

La Banda en México

La banda de aliento-metal, aliento-madera y percusiones es el conjunto que podemos encontrar en todo México, de norte a sur. Existen formas diferentes, las hay de guerra, civiles, militares, escolares, de la comunidad, de las cuales puede estar formada desde ocho a cincuenta integrantes. En el siglo XIX cuando la trompeta, el cornetín, el bugle y el clarinete cambian sus mecanismos a pistones y sistemas de llaves y también en la primera mitad de este siglo, tuvo gran auge la música impresa. Esto permitió que los directores de banda tuvieran acceso cada vez más a las partituras impresas. Los conjuntos militares también tuvieron que ver en el desarrollo de la banda en México. Durante la intervención francesa y El Maximato, llegaron las bandas de música francesa y austriacas que promovieron instrumentos y repertorios nuevos.

En el Porfiriato, las bandas tuvieron auge cuando se empezaron a construir kioscos en el centro de las plazas principales para la ejecución de música de viento. El escritor, Carlos Monsiváis, dice: "Las urgencias políticas de las guerras de intervención acrecientan y florecen: Los músicos cultos se multiplican: poemas, romanzas, polcas, valeses, canciones y se prodigan las orquestas sinfónicas y las bandas de viento."¹¹

En 1910, la música popular estuvo presente en la Revolución. Se tienen noticias de la banda de viento de Tlayacapan, que acompañan a la división del norte y el General Emiliano Zapata. Una música se adhiere históricamente al cambio social que va más allá de su encomienda de divertir y adquiere calidades de exhortación, de arraigo emotivo.

Al concluir la Revolución en México, la estabilidad política afirma a las bandas de viento ya organizadas en los pueblos. Después de este acontecimiento tan significativo en la historia de México, se da una época en

¹¹ Monsiváis, Carlos, *Sobre la canción popular en México*. México, SEP, 1983. p. 13.

que proliferan las bandas civiles debidas posiblemente a la desintegración de las bandas militares municipales; pero este hecho provocó el abandono y venta de muchos instrumentos musicales.

En 1921, el Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, le encarga al maestro Joaquín Beristáin divulgar y rescatar música y danzas nacionales, que se exponga exitosamente a la invasión de la zarzuela española, la explosión del tango y la música norteamericana ejecutada en cines, teatros y fiestas de la burguesía.

Desde el inicio de las bandas de viento civiles en el último tercio del siglo XIX hasta nuestros días, estas agrupaciones han enriquecido su repertorio musical al incorporar una gran variedad de géneros, producto de los diferentes periodos históricos nacionales y de influencias extranjeras. Algunos de ellos son el minuet (que aparece desde el siglo XVIII); el vals, la polka y el schotis (géneros que llegaron de Europa).

Consecuentemente, al paso del tiempo las bandas de aliento-metal y aliento-madera agregaron a su lista otras músicas como: oberturas, pasos dobles, obras fúnebres y sonos. Luego, en el siglo XX, fueron los ritmos norteamericanos y los tropicales afro-americanos como: la rumba, el danzón, el chachachá, el mambo, el merengue y la cumbia que enriquecieron los acervos de las bandas de los pueblos.

Se impulsan esfuerzos en diferentes direcciones para integrar a otros sectores de la sociedad y se hace legítimo aprender de la cultura ajena. Y como parte de esa cultura, la música, pero no cualquier tipo de música, sino la del sector dominante que la sociedad considera propia y fundamental, lo que de alguna manera expresa su razón de ser y su proyecto: es imponer una música con personalidad amplia frente a otras músicas existentes. Todas las capacidades acumuladas y pulidas de las bandas de viento a lo largo de los siglos las llevó a consolidarse y a formar parte esencial de la nueva nación.

Antes del último tercio del siglo XIX, las bandas de viento militares constituían conglomerados musicales asociados a grupos políticos conservadores y a ciertas elites sociales. Durante el gobierno de Juárez las bandas tanto militares como civiles se vieron favorecidas por que se dispuso de una mínima parte del presupuesto nacional, para apoyar a los grupos existentes y para integrar nuevas bandas en las escuelas públicas, centros paramilitares, hospicios y cárceles. A los municipios también se les dotó dinero e instrumentos musicales para mantener y difundir esta actividad entre la gente más pobre. Con la llegada de Porfirio Díaz al poder, se agudiza de nueva cuenta la división de las clases sociales, el racismo, la explotación del indio, etc. Se les da importancia a las orquestas sinfónicas traídas del exterior, a la opera, operetas, a los bailes de salón y a las bandas militares simpatizantes del régimen.

Las bandas civiles que se habían formado en las comunidades campesinas e indígenas, se movían en un ambiente de marginación. Los únicos reductos donde encontraban cabida, finalmente eran en sus propios poblados, en rituales religiosos y en una que otra festividad cívica. Al llegar la tercera década del siglo XX, aparecen los aparatos de sonido y al poco tiempo después inició la radio. Esto permitió el desarrollo de un gran mercado, la popularización de géneros y cantantes. Como consecuencia, que las bandas integraran a su repertorio los éxitos del disco comercial y la pantalla cinematográfica. Las bandas de pueblo representan un vaso comunicante entre la tradición musical decimonoveno y los medios masivos emergentes.

Capítulo 2

Función social de la banda de viento en Ozumba

“La banda con sus actuales características es una institución popular. Las audiciones públicas y gratuitas revisten singular importancia para la educación musical al dar a conocer la música de la región, del país, y aun la del “repertorio universal” siendo así la banda un excelente vehículo de difusión. Por otro lado, aparece la ventaja de que su sonido le permite ser escuchado ante públicos numerosos y en espacios abiertos.”¹²

Cabe reconocer que la música se ha ubicado como una expresión social con alto grado de significancia en el conjunto de los procesos y fenómenos sociales; es una difusión histórica de los pueblos. En ella se descubre que su configuración responde a las necesidades y expectativas humanas: como actividad práctica que es, tiene usos y cumple con determinadas funciones sociales y rituales, de acuerdo a las singularidades de cada cultura o culturas afines.

La trascendental labor de la banda de viento, viene a constituir una manifestación social a nivel de las comunidades y pueblos. Una sociedad local tiene la oportunidad de introducir al individuo a otras acciones, tanto de instruir y de socializar a los niños y jóvenes y de infundir en las personas que se integren a la organización, una identidad social cimentada por la ejecución de algún papel comunitario. También les sirve como medio de socialización primario, para “internizar” los elementos propios de la banda. Desde el inicio los ciudadanos están “imbuidos” del estilo musical local y los músicos de Ozumba tocan según este estilo, mecanismo por el cual se mantienen la “identidad musical” tanto de la banda como del pueblo.

¹² 50 encuentros de música y danza indígena.

Las bandas de música como mecanismo para reafirmar la identidad también han servido como productoras de símbolos patrios propicios para exaltar y enaltecer la cultura nacional. En la actualidad otros grupos cumplen con este cometido en una perspectiva meramente comercial y turística; históricamente han proveído y promovido estos símbolos formalmente a raíz del movimiento independentista, durante el proceso de formación del "México independiente". En este siglo, al participar las bandas codo a codo en los acontecimientos armados de la revolución y su revaloración en la época del nacionalismo, son identificadas estrechamente con los valores "mas puros" del pueblo (música y sociedad).

Las funciones sociales de la música de viento están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. Cada una de estas funciones depende, a su vez, de nuestra concepción de la música como algo que es apreciado y puede ser poseído o de los valores estéticos e identitarios para los nativos de un pueblo. Desde esta base antropológica, podemos abordar ya las cuestiones estéticas, podemos entender los juicios de los oyentes y concretar algo más la cuestión del valor de la música popular. La cuestión que planteábamos al principio de la investigación era: ¿Cómo es posible afirmar con tanta claridad que una determinada música es mejor que otra? Ahora podemos relacionar la respuesta con la cuestión del mayor o menor acierto con que unas canciones e interpretaciones cumplen, para un determinado oyente, esas funciones a las que me he referido. Pero antes debemos aclarar una cuestión previa. Daremos por sentado a partir de aquí que la música que escuchamos constituye algo muy especial para nosotros, la consideramos especial no necesariamente en referencia a otras músicas sino al resto de nuestra vida. Esta intuición de la música como elemento de auto-reconocimiento nos libera de las rutinas y de las expectativas de la vida cotidiana que pesan sobre nuestras identidades sociales; forma parte del modo en que experimentamos y valoramos la música: si bien llegamos a creer que poseemos nuestra música, no tardaremos en

darnos cuenta de que estamos poseídos por ella. La idea de trascendencia, por tanto, juega un papel tan importante en la estética de la música popular como en la estética de la música de concierto; pero, como espero haber dejado claro, aquí trascendencia no significa la libertad de la música respecto a los procesos sociales, sino el hecho de estar organizada por ellas (por supuesto, en último término esta afirmación es igualmente válida para la música de concierto).

Sin duda, entre los múltiples y diferentes grupos musicales que se han venido conformando en nuestro país a lo largo de trescientos años de vida colonial y casi doscientos más del “México independiente”, las bandas han sido una de las más sobresalientes. Desde las antiguas bandas del ejército colonial español, hasta las actuales bandas mexicanas: civiles, estudiantiles, delegacionales y militares, han desempeñado un papel social significativo en los procesos históricos del amplio territorio nacional y en la vida íntima y ritual de cada comunidad.

Se entiende por nación: una comunidad históricamente formada y articulada de manera específica por un Estado, que en su acción “reguladora” tiende a crear un espacio relativamente autónomo de acumulación, tanto en el sentido económico del término, como en el sentido más amplio de una acumulación de tradiciones y contradicciones, dotadas de un ritmo histórico particular. “Una condición interna fundamental para la configuración de un verdadero estado-nación consiste en la creación de un mercado interior que rebase los límites puramente locales y regionales y abarque, todo el ámbito de una formación económico-social particular (mercado nacional); pero también mercado cultural, en el sentido de comunidad de vivencias y símbolos nacionalmente compartidos”.¹³

¹³ Cueva, Agustín, “*Cultura, clase y nación*”. En: cuadernos políticos. Revista trimestral publicada por las ediciones ERA, número 31, enero-marzo, México. 1982, p. 89.

Lo más Nuevo de la
Super Banda



Lo más nuevo de la súper banda

Nueva Imagen

De Benjamín A.

El iniciador fue el Sr. Antonio Alcántara finado hace veinte años. En la actualidad su hijo Benjamín Alcántara es el director de la banda y tiene como instrumento principal la trompeta. La banda esta integrada entre catorce o dieciséis elementos. La Nueva Imagen tiene presentaciones en bodas, bautizos, quince años, jaripeos, chinelos, fiesta de gremios, compromisos de mayordomos, etc. El Sr. Benjamín Alcántara me comenta que últimamente son contratados por la delegación Tlahúac. El director dice que sus presentaciones son eventuales: "A veces en la semana no llegamos a tener nada".

Casi todos los músicos de las bandas tienen sus orígenes en los bisabuelos y abuelos de los actuales miembros. Esto quiere decir que la transmisión del saber musical se va legando a los descendientes o parientes cercanos de generación en generación, aunque también hay miembros ajenos de la familia.

El Sr. Benjamín no solo se dedica a la banda sino también al campo en tierras rentadas, sembrando maíz y frijol. Un músico de banda puede ser zapatero, talabartero o trabajador del campo como lo es el Sr. Benjamín. El músico se ve obligado por la necesidad de desempeñar otras actividades: labrar la tierra, ser albañil, comerciante o cumplir con algún cargo en el gobierno municipal.

Dentro de su repertorio se encuentra un pasito duranguense "lo que está de moda" o arriba Pichataro o un Sinaloense, etc. Pero en género Vals: Dios

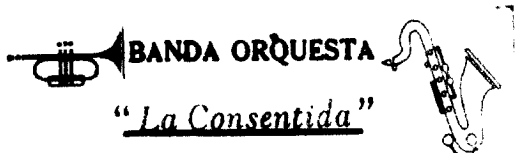
Nunca Muere, Poeta y Campesino, Sobre las Olas. El Sr. Benjamín comenta: "nosotros interpretamos algunas composiciones del Sr. Luís Villareal "*él imagina notas*". El señor Luis vive en Tlalama, un pueblo que esta muy cerca de Ozumba". *Cabe señalar que esta banda no tiene grabación alguna.

Los músicos de la banda comentan: cuando es tiempo de carnaval "*la gente va brincando y nosotros tocando, treinta, cuarenta o cien brincando y nosotros tocando*".

Cada banda de viento cuenta con músicos, a los que se les brindó educación musical dentro de la banda o fuera de la misma. Los músicos intercambian y prestan apoyo en una o varias bandas aledañas.

No hay mujeres en la banda dice, el Sr. Benjamín: "*ando animando a mis sobrinas a que agarren un instrumento, pero que a ellas no les gusta*". Los músicos de banda participan en actos que no son de banda. Es importante mencionar y tener en cuenta el orgullo del artista, el gusto por el aplauso; la segregación de la mujer y como dato curioso se observa que la iglesia opera como apoyo a la mujer y es quien les enseña y forma grupos musicales como lo es el coro.

Otra banda muy importante es la banda Galicia del director Simón Galicia, quien nos comenta: que el inició como músico a los 6 años con su abuelo en otra banda. Los primeros instrumentos que se le presentan al educando que apenas inicia en la música, los que ayudan a acrecentar la técnica y la coordinación corporal, son los membranófonos tales como la tarola y la tambora o bombo, e igualmente los idiofonos (platillos). "Por técnicas corporales se entiende las maneras mediante las cuales los hombres, dentro de una sociedad, usan y se valen de su cuerpo. Una importante característica radica en que esas técnicas se producen y transmiten por la educación."



BANDA ORQUESTA
"La Consentida"

Música Balambé para todas sus Fiestas Sociales y Religiosas,
para Amozar en Comparsas.

Mauro Hernández Y.
DIRECTOR

Tel. (01-597) 6-00-55
Galeana No. 7 Ozumba, Estado de México

Banda Orquesta
"La Consentida"
Director: Mauro Hernández Y.

Esta banda con el nombre de la Consentida se inicia en 1966. El director de esta banda, el Sr. Mauro comenta: que cuando salió Rigo Tovar y Acapulco Tropical, a partir de esta llamarada de petate, la orquesta toca otra forma (música comercial) " *Ya pues no se toca danzones, swing, cha cha cha, mambo, vals, oberturas etc.* "

Algunas de estas bandas participan en las festividades religiosas y civiles, en procesiones, peregrinaciones o fiestas patronales o de gremios. Hay bandas como la banda Los Herederos de Ecatzingo, cuyas cuotas son muy altas, y que llegado a cobrar unos \$40,000 por presentación. Y hay bandas que debes en cuando tienen presentaciones ya sea en fiestas, bodas, bautizos o cuando son llamadas a las fiestas del pueblo, los costos son injustos si se toma en consideración que tocan todo el día con descansos solo para comer. Es de tomarse en cuenta lo difícil que resulta para algunos músicos adquirir los instrumentos más costosos del medio festivo: aliento-metal, aliento-madera, aunque algunos instrumentos se han obtenido de segunda mano.

En estos últimos meses del año 2007 han surgido bandas a nivel nacional en México, que han difundido su actual propuesta y que les ha funcionado muy bien; por ejemplo, el Duranguense, un estilo de baile y compás que se escucha en las bandas de viento. También están Kpaz de la sierra, Montes de Durango, Alacranes musical y otros. Y las bandas de Ozumba han ido poco a poco integrando estas piezas a su repertorio a petición del público para las fiestas

como son: bodas, bautizos, y bailes en la explanada municipal ha la que han sido invitados.

Por el impacto de los mercados (radio, televisión, e Internet) existe un desplazamiento de géneros, instrumentos y también un proceso de incorporación tecnológica (amplificadores, micrófonos) por parte de las bandas tradicionales con el objeto de adaptarse a las demandas de mercado.



Incorporación de instrumentos electrónicos y micrófonos
Banda "Palillos", Ozumba.

La banda también tiene participación muy importante en las corridas de toros. En España suelen acompañar con una reducida banda de dos trompetas y un par de pequeños timbales que marcan las distintas etapas y avisos de la corrida. En cambio, en Ozumba, la plaza del jaripeo se engalana con bandas numerosas que interpretan un repertorio tradicional de pasos dobles y marchas en las fiestas importantes.

Entre las culturas precortesianas, la música fue una de las manifestaciones más importantes asociada al canto y a la danza. Se sabe que existió una fortísima tradición musical, basada en una estricta educación y especialización selectiva.

La música era utilizada para crear ambientes sacros propicios para efectuar sus ceremonias religiosas y actos militares. Entre los grupos musicales hispanos que llegaron a Mesoamérica en 1521, están las bandas de música de

aliento y percusión integradas por soldados, cuya tarea era acompañar los despliegues bélicos; su música también servía como esparcimiento de los militares. Durante los siglos XVI, XVII, y XVIII, las bandas se fueron adhiriendo paulatinamente a diversos aspectos de la vida colonial; intervenían en espectáculos castrenses, escenificaciones teatrales, carnavales, mojigangas, corridas de toro, funerales, etc. Su función social, fue desde siempre amplia y se impuso frente a los músicos indígenas (que más tarde se fusionaron), consideradas por los europeos como no música, o música contraria a los principios y preceptos dogmáticos de la época. Finalizadas las guerras de independencia, las clases dominantes en México enfrentaron con todo su astucia las difíciles alternativas que surgían de la tarea inmediata de la organización nacional.¹⁴

Al definir la nueva nación mexicana, la elite criolla y los mestizos acriollados se le concibe como culturalmente homogénea, porque el espíritu homogéneo (europeo) de la época domina la convicción de que un estado es la expresión de un pueblo que tiene la misma cultura y la misma lengua, como producto de una historia común. De ahí que la intención de todas las bandas que disputaban el poder, haya sido la de consolidar la nación, entendiendo por esta la incorporación secuencial de las grandes mayorías al modelo cultural que había sido adoptado como proyecto nacional: era un modelo netamente occidental. Y no podía ser de otra manera, puesto que los grupos dirigentes era la minoría, que heredaban las orientaciones de la civilización cristiana trasplantada a estas tierras por los colonizadores y administrada de facto por la iglesia.

Consolidar la nación significó, entonces, plantear la eliminación de la cultura popular de casi todos los espacios y ceremonias públicas, para implantar otra de donde participaban solo unos cuantos.¹⁵

¹⁴ Arosamena, Justo, "La idea nacional hispanoamericana en historia y Sociedad". Revista Latinoamericana. Número 14. México. 1977.

¹⁵ Bonfil Batalla, Guillermo, *México Profundo. Una civilización negada*. CIESAS-SEP, México, 1990. Pág. 103-104.

En la larga época del México independiente y revolucionario, de esta manera, se asienta una brecha frente a la música de los pueblos, la música de las élites y la moderna música de moda. Tanto en las ferias, como en las fiestas católicas de los pueblos, las bandas van cobrando mayor importancia. Se adopta una buena parte de su producción musical a sus necesidades asentando su poder cultural entre la población.

La banda de viento en Ozumba representa una institución educativa, ya que se dedica a fortalecer, fomentar y difundir el conocimiento musical en niños y jóvenes de tal suerte que las casas de los directores de estas agrupaciones se instituyen como verdaderas escuelas productoras de artistas (aunque ellos no se consideren de esa manera).

Una vez que empezamos a fijarnos en diferentes géneros dentro de la música popular, podemos documentar los distintos modos en que la música consigue dotar a la gente de una identidad, situarla en diferentes grupos sociales. Y ésta no es simplemente una característica de la música comercial. Es la manera en que funciona toda la música popular. La música folk continúa empleándose para delimitar las fronteras de la identidad étnica, incluso entre la compleja realidad que suponen las migraciones y el constante cambio cultural. En los pubs irlandeses de Londres, por ejemplo, las canciones "tradicionales" irlandesas son todavía la manera más poderosa de hacer que la gente se sienta irlandesa y se dé cuenta de lo que su condición de irlandés significa (esta música y esta identidad están siendo incluso llevadas más allá por los grupos post-punk irlandeses de Londres. Por todo ello no sorprende que la música popular haya tenido siempre una importante función en el nacionalismo. En la película muda de Abel Gance *Napoleón*, hay una escena en la cual vemos cómo se compone "La Marsellesa" y, acto seguido, se puede ver la canción abriéndose paso a través de la masa que conforma la Asamblea, hasta que todo el mundo acaba cantándola. Cuando la película se estrenó en Francia, el público se levantaba de sus asientos y se ponía a cantar a coro el himno

nacional. Solamente la música parece capaz de crear esa clase de identidad colectiva espontánea, esa asunción tan personal del sentimiento patriótico.

Otra función social de la música es proporcionarnos una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada. A menudo se señala aunque pocas veces se analiza el hecho de que el grueso de las canciones populares sean canciones de amor. Esto es evidente en la música Pop y comercial de la segunda mitad del siglo XX, pero también para la música popular no-occidental, la cual está compuesta en su mayoría por románticas canciones de amor, generalmente heterosexual. Este dato es algo más que el resultado de una interesante estadística: nos revela un aspecto fundamental de los usos de la música. ¿Por qué son tan importantes las canciones de amor?, ¿Porque la gente necesita darle forma y voz a las emociones, que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes?

“En la larga tradición americana de análisis de contenido, el único trabajo de verdadero interés sociológico efectuado sobre las canciones es el estudio de Donald Horton publicado a finales de los años cincuenta sobre la manera en que los adolescentes usaban los textos de las canciones pop en los rituales de sus citas amorosas (1957: 567-578). Las muestras recogidas por él entre estudiantes de secundaria mostraban cómo éstos aprendían de las canciones formas públicas de expresiones privadas cómo dar sentido y forma a sus propios e incipientes sentimientos. Este uso del pop ilustra una cualidad de la relación entre los fans y sus ídolos: los fans no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque esos cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten; algo así como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos.”¹⁶

¹⁶ Joan Elies, Adel Pitarch, *Música popular y nuevas tecnologías*, p. 29.

Otra función de la música popular es dar forma a la memoria colectiva, la de organizar nuestro sentido del tiempo. Sin duda uno de los efectos de cualquier música, no solamente la popular, es el de conseguir intensificar nuestra experiencia del presente. Por decirlo de otra manera: lo que nos da una medida de la calidad de la música es su presencia, su capacidad para detener el tiempo, para hacernos sentir que estamos viviendo en otro momento, sin memoria o ansiedad alguna sobre lo que ocurrió anteriormente o sobre lo que acontecerá después. Ahí es donde entra el impacto físico de la música, la organización del ritmo y de la pulsación del cuerpo que la música controla. De ahí proviene el placer que proporciona la música dance y disco: los clubes y las fiestas proveen cual escapa o transforma al tiempo real que transcurre ahí afuera.

Una de las consecuencias más obvias de la organización musical de nuestro sentido del tiempo es el hecho de que las canciones y las melodías son a menudo la clave para recordar cosas que sucedieron en el pasado. No me refiero simplemente a que los sonidos como las imágenes y los olores desencadenen recuerdos asociados a ellos, sino más bien que la música en si misma dota a nuestras experiencias vitales más intensas de un tiempo en el que se puede transcurrir. La música centra nuestra atención en la sensación del tiempo: las canciones se organizan y ello forma parte de su disfrute en torno a la anticipación y a la repetición, en torno a cadencias esperadas y estribillos que se desvanecen. La música popular del siglo XX ha tenido en su conjunto un sesgo nostálgico. Los Beatles, por ejemplo, hicieron música nostálgica desde sus comienzos, que es lo que en realidad los convirtió en un grupo célebre. Incluso al escuchar un tema de los Beatles por primera vez había una sensación de los recuerdos por venir, una conciencia de algo que puede ser efímero pero que seguramente será muy grato de recordar.

Es este uso del tiempo lo que convierte a la música popular en algo tan importante para la organización social de los jóvenes. Es una visión antropológica afirmar que aquellos que se sienten involucrados de una manera más intensa en la música popular son los adolescentes y los adultos jóvenes.

La música conecta con un tipo concreto de turbulencia emocional, asociada a cuestiones de identidad individual y de posicionamiento social, en la cual lo que más se valora es el control de los sentimientos públicos y privados. A medida que nos hacemos adultos usamos menos la música y nos implicamos mucho menos en ella: las canciones más significativas para todas las generaciones son aquellas que escuchábamos cuando éramos adolescentes. Lo que podemos deducir de todo esto no es únicamente que los jóvenes necesitan la música, sino también que el ser joven se define a partir de la música. El hecho de ser joven se vive intensamente, con sentimientos encontrados por la impaciencia de que el tiempo pase y el lamento porque así ocurra, en una serie de momentos físicamente intensos que transcurren velozmente y que serán los que codifique la nostalgia. Y ello viene a reafirmar mi visión de la música popular: la música juvenil es socialmente importante no porque refleje la experiencia de los jóvenes (auténtica o no), sino porque define para nosotros lo que es la "juventud".

La última función de la música popular a la que quiero hacer referencia tiene que ver con una cuestión más abstracta que las discutidas hasta el momento, pero resulta una consecuencia de todas ellas: la música popular es algo que se posee. En realidad, la noción de "propiedad musical" no es exclusiva de los derechos de autor; se ha repetido hasta la saciedad la frase: "están tocando nuestra canción", sino que revela algo reconocible para todos los amantes de la música; es un aspecto fundamental de la manera en que cada uno piensa y habla sobre "su" música. Obviamente, es la característica de mercancía de la música la que permite articular ese sentido de posesión, pero uno no cree poseer únicamente ese disco en tanto que objeto: sentimos que poseemos la canción misma, la particular forma de interpretarla que contiene esa grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta. Tenemos la pieza grabada en nuestra imaginación.

Al poseer una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos. La

intensidad con que se establece la relación entre los gustos personales y la definición de uno mismo, parece un elemento específico de la música popular: ésta es poseíble de un modo distinto a cualquier otra forma de la cultura popular.

La banda de viento como promotor cultural (Jueves de escoleta)

Es quizás en este punto, donde la banda de viento, denota de forma más pura su importancia social; no sola como guardián de la cultura local, sino también como promotor de esta misma. La dinámica que la banda ha implementado para su desarrollo musical, es la escoleta¹⁷; que ocupa la función primordial de interactuar entre la vida cultural y la cotidianeidad de la sociedad Ozumbense. Los alumnos, que acuden voluntariamente a la escoleta adquieren conocimientos básicos de la música; encontrando con esto un foro que canaliza sus inquietudes tanto artísticas como personales. Al mismo tiempo obtienen una satisfacción personal, se vuelven miembros activos de la comunidad, con lo que perpetúan una tradición, evitan un conflicto generacional y consolidan la organización social.

Mencionaremos de paso, que la sede de la escoleta se ubica en el patio de la casa de los directores de la banda, lo cual significa que el mismo entorno de estudio se reviste de cotidianeidad.

En tiempos otrora mejores, la mayoría de los integrantes de las bandas conocían el lenguaje musical llamado solfeo, el cual estudiaban de forma teórico práctico durante la escoleta; actualmente muchos de ellos no saben leer ni escribir música (partituras y partichelas), por lo que los jueves de escoleta actuales se utilizan en algunos casos para enseñar solamente; aunque ellos les siguen llamando jueves de escoleta. Sin embargo, también los músicos han caído en cuenta de que la lectura musical (solfeo) ha permitido que integren a su repertorio, música de la conocida como "cultura". En muchas ocasiones en Ozumba la ejecución de obras de corte académico durante las competencias

¹⁷ Escoleta: del italiano *esscola* (escuela) con la terminación *ta* que este mismo idioma significa despectivo para. (escoleta) escolita.

entre bandas sirve para mostrar la destreza de ejecución del instrumento y el nivel de música de cada conjunto que compete.

El director de la banda

El cargo de director de banda, es de compromiso ético-moral; que no solo se ciñe estrictamente a las consideraciones musicales. En la mayor parte de los casos, se convierte en confidente así como tutor de sus músicos, los cuales encuentran en el una figura paternalista que siempre esta dispuesta a otorgar consejo y auxilio. Por otra parte, el director debe adiestrar y corregir a todos sus elementos, así como aumentar y enriquecer constantemente el repertorio musical; guardar, prestar, cuidar los instrumentos musicales y partituras. También cabe resaltar que el músico que toma el cargo de director puede hacerlo de forma a perpetuidad.

El director de la banda es el que tiene como responsabilidad dar cuenta de su calidad artística y educativa, crear o consolidar la banda y adelantar una labor permanente de gestión para que el proceso se fortalezca y sea sostenible. El director de la banda debe tener conocimientos musicales, ser un instrumentista de viento o percusión y contar con experiencia en la práctica musical de las bandas de vientos. Su formación no necesariamente debe ser de carácter universitario. El director de la banda no puede limitarse a su labor musical y pedagógica, sino que debe convertirse en uno de los gestores culturales del proyecto. Es necesario que conozca los procesos y mecanismos básicos de la administración pública, las fuentes de financiación y los fundamentos legales de la actividad cultural, para así formular y ejecutar proyectos, y gestionar recursos en los sectores oficial y privado.

En la mayoría de las bandas de Ozumba, tanto el director como la agrupación, no utilizan partitura durante la ejecución, aunque algunos manejen la grafía, lo cual coincide con el proceso de montaje que es de tipo oral e imitativo y se basa en la memoria, la tradición y en el bagaje musical colectivo.

Sin embargo, independientemente del contexto cultural en que se desempeña, el director de banda, empírico o académico, cumple un rol profesional muy complejo que le exige aptitudes y competencias que van desde un desempeño pedagógico y musical de gran responsabilidad hasta la gestión cultural. Las características del trabajo de liderazgo de una banda exigen un músico integral que se desempeñe como director, intérprete y arreglista o compositor. Esta labor requiere una buena formación auditiva, teórica e histórica, que le permita tener una aguda percepción de la producción sonora, una capacidad de análisis musical desarrollado en las técnicas y modelos contemporáneos y un concepto musical claro. Así mismo, se debe contar con el conocimiento de períodos y estilos de desarrollo de diferentes sistemas y estructuras musicales y de un contacto personal con músicas de muy distintos contextos culturales y temporales.

La labor como intérprete instrumental le presenta al director un doble reto: de una parte, tener una buena formación en instrumentos melódicos y armónicos, con capacidad de ejecución de un repertorio avanzado en el nivel técnico-musical, sin que necesariamente se requiera que sea virtuoso. De otra parte, el director debe poseer una información y una práctica que lo familiarice con las características de producción sonora de los diferentes grupos instrumentales de la banda, con sus registros, exigencias técnicas, efectos, repertorios básicos y proceso de desarrollo técnico interpretativo. Esto posibilita que el director se constituya en un modelo musical a partir de su ejemplo y la ilustración práctica, al tiempo que ofrece una adecuada iniciación a los integrantes en las diferentes líneas instrumentales para lograr una buena sonoridad de cada grupo y de todo el ensamble.

Para desarrollar la labor de arreglista y/o compositor, es oportuno que el director cuente con una formación como instrumentador-orquestador y una práctica de composición en diferentes estilos y formatos, que le permitan utilizar el valioso y diverso material sonoro de que dispone en una banda. Dada la

versatilidad de esta agrupación, es pertinente conocer a fondo, tanto repertorio académico como popular y estar familiarizado con diferentes estilos de composición e instrumentación para banda y con las técnicas de transcripción y adaptación desde otros formatos instrumentales.

El director de banda es un educador por excelencia, tanto de las nuevas generaciones, como de las comunidades de adultos. Esta labor, en permanente interlocución con las autoridades municipales e instituciones deberá incidir en el fortalecimiento de las políticas culturales locales. Con este propósito, el director debe ser ante todo un pedagogo creativo, no repetidor o aplicador de fórmulas, capaz de individualizar los procesos de aprendizaje y al mismo tiempo de desarrollar una metodología grupal. Es deseable que su método se construya tanto a partir de las músicas como de los sujetos con los que trabaja, y que sea capaz de asimilar e incorporar los saberes pedagógicos y musicales de su entorno, los cuales a través de varias generaciones, han recreado la producción y expresión cultural.

Finalmente, la banda y especialmente el director deberán orientar parte de sus esfuerzos hacia el apoyo de las políticas y los programas culturales que se adelanten desde la administración municipal, tendientes a valorizar el papel de la música en el desarrollo del individuo y la vida social. Así, será posible construir los consensos necesarios para la definición de mecanismos de sostenibilidad y consolidación de la banda como escuela de facto, una investigación cultural vital.

Géneros y estilos musicales de las bandas de Ozumba

Danzones	1.1	2.2	3.1	4.1
Pasos dobles	1.3	2.1	3.2	4.1
Carnaval	1.2	2.2	3.2	4.2
Danzas de Chinelos	1.2	2.2	3.1	4.2
Vals	1.3	2.1	3.1	4.1
Sones	1.3	2.2	3.1	4.2
Toritos	1.3	2.1	3.1	4.1
Oberturas	1.1	2.2	3.1	4.2
Cumbias	1.1	2.2	3.1	4.1
Quebraditas	1,3	2.2	3.1	4.1
Marchas	1.1	2.2	3.1	4.2
Otros géneros	1.1	2.2	3.1	4.2

- Entendamos por género a los diferentes modos que ejecuta una agrupación musical, en este caso la banda; a este conjunto de géneros se le conoce como estilos musicales.

Esquema

- 1.1 Ejecución musical espontánea
- 1.2 Ejecución de una costumbre religiosa
- 1.3 Ejecución de una costumbre no religiosa

- 2.1 Habilidad de lectura y ejecución derivada de una cierta escuela
- 2.2 Habilidad que no ha requerido de entrenamiento formal

- 3.1 Serenatas y audiciones públicas de carácter no competitivo
- 3.2 Previo a un evento religioso

- 4.1 Por medio de partituras y de ejecución instrumental
- 4.2 Por oído y sin maestro

Como observamos, el repertorio de la banda se determina en relación a la capacidad de ejecución, de diferentes géneros y estilos, lo que conlleva una amplia gama de repertorio; por ejemplo: las bandas de metales agregaron a su lista interpretativa: oberturas, pasos dobles, obras fúnebres y sonos. Con el paso del tiempo y específicamente durante el siglo XX, fueron los ritmos

norteamericanos, afro-americanos y tropicales, como el danzón, el chachachá, el mambo, el merengue y la cumbia; los que vinieron a ampliar aun más el repertorio musical tanto como la gama de géneros.

El aprendizaje del solfeo entre las bandas, permite que se integre a su repertorio piezas que se consideran “cultas”. En numerosas ocasiones, han ejecutado obras de autores clásicos, sobretodo en las competencias entre bandas, con el fin de mostrar, quien tiene una mejor técnica de ejecución, no solo del instrumento solista sino también en el nivel interpretativo del conjunto entero.

Dice el Sr. Mauro Hernández, director de la banda La Consentida que: “antes que llegara Rigo Tovar y Acapulco tropical el repertorio de la banda llegaba a casi seiscientas piezas entre clásicas, populares y comerciales”. Que “por lo menos la mitad de las piezas eran de autores cultos y actualmente, solo una cuarta parte, corresponde a música clásica y el restante a música de moda; por ejemplo: Los Bukis, Los Tigres del Norte, El Recodo, etcétera”.

El número de ejecutantes en una banda, fluctúa, según las necesidades de la misma; pero, por lo general esta fluctuación es o por falta de instrumentistas o de presupuesto para pagar a más elementos.

La banda de viento es un conjunto, muy permeable a las modas musicales, sin que esto signifique, que dejen de lado su repertorio tradicional; empero: por moda musical debemos entender no solo un fenómeno de actualidad que se introduce a través de los medios masivos de comunicación, los cuales popularizan cantantes y grupos, quienes, implantan géneros a través de piezas “exitosas “. También en siglos anteriores, las modas promovidas por la “vox populi” tuvieron gran peso en la estructura del repertorio musical. En efecto, las obras de autores europeos famosos del siglo XIX eran parte imprescindible en el quehacer musical de muchos grupos, y permitían exaltar la capacidad técnica de los ejecutantes.

Rubén M. Campos, testigo del ambiente musical de México, a fines del siglo XIX, escribió al respecto: "la banda y su repertorio se componía de valeses, polcas, mazurcas, schotis, trozos de opera y zarzuelas."

Otro autor no dice: "En principio los folkloristas consideraban que la ausencia de escritura musical unificaba, de alguna forma, la vida de la comunidad, y permite que todos sus miembros mantuvieran elementos en común, incluido el folklore musical".¹⁸

Por el contrario se pensaba que la tradición escrita conducía hacia el cambio y la aparición de diferencias sociales. Sin embargo, la escritura de la música (solfeo) es la forma de transmitir conocimiento musical, más difundido entre muchos grupos indígenas y mestizos de México, pues les da un lenguaje común a grupos con una amplia diversidad lingüística. El etnomusicólogo Thomas Stanford señala, al respecto: "es sorprendente el número de estos grupos (bandas) que toca por nota (recordemos que entre algunos grupos indígenas existe un concepto de que la música es la tradición susceptible a apuntarse y tocarse a través de partituras)."¹⁹

Otro ejemplo se encuentra en el estado de Tlaxcala, donde el investigador Arturo Chamorro; rescató múltiples partituras de las llamadas *cuadrillas de carnaval*; escritas por los propios músicos herederos de esta tradición. También ellos hacen arreglos y experimentan con diferentes instrumentos y timbres.²⁰

Además del prontuario musical clásico, los conjuntos de aliento-metal y aliento-madera conocidos popularmente como bandas, empezaron a integrar a su repertorio, géneros bailables que se popularizaron con la aparición del

¹⁸ S. Blum, *Ethnomusicology and modern music history*, p. 18.

¹⁹ T. Stanford, "La música popular" en J. Estrada. *La música de México*, 1-5, p.60.

²⁰ A. Chamorro. "La etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio" en *sociedad de musicología. Memoria del primer Congreso*, p.87.

fonógrafo, y que en la década de los veinte del siglo pasado comenzaron a integrar la música de la radio. Por ejemplo: el repertorio que tocaban las bandas en el kiosco de Ensenada Baja California, a principios del siglo XX, incluía géneros modernos como el “two step” así como los tradicionales bailes de la polca, el vals, la mazurca, el schotis, la danza y el infaltable potpurri. El potpurri que en realidad era una suite que al incorporar a los sones, pasillos, pasajes y marchas crearon la suite popular conocida como jarabe. Era muy común que las festividades iniciaran con el Himno Nacional Mexicano u otra pieza de carácter oficial. Como señala Yolanda Moreno Rivas: “El Estado requería de una expresión musical nacionalista, y a falta de un símbolo unificador (que más tarde lo sería el mariachi cinematográfico) se ejecutaba música de carácter patriótico.”

La difusión de las obras musicales de autores europeos, y la inclusión de estas dentro del repertorio de las bandas; se daba a través de la publicación de partichelas y partituras, con lo que, como sabemos, fue hasta la aparición del fonógrafo, durante la primera década del siglo XX, que la única forma de transferir el conocimiento musical, además de la oral, era por medios impresos. Las partichelas y partituras, podían viajar grandes distancias, sin que la esencia de la obra se modificara; sin embargo el estilo interpretativo era dejado a juicio del director o arreglista.

Dentro de las tradiciones musicales, existe la competencia de carácter estético-interpretativo o estético-creativo. En un principio, esta se daba entre trovadores o ejecutantes; importando aquí, la capacidad de improvisación y el ingenio mental para crear un dibujo musical complicado, o una redondilla de carácter habilidoso o picaresco. Actualmente, existen también las competencias entre bandas musicales, las cuales cumplen con la función de incentivar la excelencia en la ejecución; por ejemplo: en la meseta tarasca, el concurso de bandas permite que la comunidad escuche nuevos sones, y que los músicos

muestren sus mejores habilidades y el amplio dominio del repertorio. La victoria se traduce en prestigio y en más y mejores contratos.*

La relación de la banda de viento y la chirimía

En mi trabajo de campo encontré que mucha de la influencia que desemboca en el uso de la banda de vientos se localiza en el “conjunto de chirimía” el cual se utiliza, tanto en eventos religiosos como paganos en el poblado de Ozumba. Estos conjuntos de chirimía son de reminiscencia prehispánica y se les da este nombre por el uso principal del instrumento de aliento con este nombre (chirimía). Pueden estar compuestos desde un dueto (tambor y chirimía) hasta varias chirimías y tambores de diferentes diámetros.

Las Chirimías ²¹ o flauta india son de madera de ocote, tienen embocadura de doble caña la cual puede ser de lengüetas de carrizo o de plástico y tiene siete orificios de obturación con una longitud aproximada de setenta centímetros. Este instrumento se introdujo a México en el periodo colonial, por los militares y misioneros españoles.

La chirimía fue introducida a México durante la colonia, por la vía del culto y los servicios religiosos, refiriéndose además a la existencia de un grupo musical denominado “chirimía” integrado por este instrumento y tambores. Es una música que se toca en los atrios y desde las torres de las iglesias de los pueblos tradicionales, desde Tuxpan, Jalisco, hasta el sur del estado de Oaxaca. Además, en Ozumba se emplea entre algunos grupos para acompañar a los soldados romanos durante las procesiones de Semana Santa.

Entre los Mixtecos de la costa de Oaxaca se ha sustituido la chirimía por el clarín heráldico, que es un instrumento largo, del cual solían colgar blasones distintivos en las cortes medievales, llamándole a este último clarín, corneta, cornetín, y chirimía. En otras partes, como entre los tzotziles de San Bartolomé

²¹ Chirimía: Degradación del vocablo francés *chalemie* nombre que se le daba a un clarinete primitivo de uso común en las bandas militares

de los Llanos, Chiapas y los chontales de San Pedro Huamelula, Oaxaca, esta música frecuentemente se denomina "de la pasión" y el requinto ha sido sustituido por la flauta.

Existen otros usos de la chirimía, pero casi siempre tiene la función de anunciar. También se emplea para convocar a los miembros de la banda del pueblo para tocar o ensayar, o para anunciar el toreo en un día de fiesta. Los mismos usos se encuentran también en el estado de Tlaxcala. Para estos propósitos se toca en las calles del pueblo interpretando en su mayoría melodías populares, deteniéndose en las casas de los invitados especiales. En Ozumba, la chirimía se emplea para las procesiones, cuando se lleva a los santos durante semana santa por las calles del pueblo.

En el estado de Tlaxcala una o dos chirimías acompañadas por tambores se utilizan también para las procesiones y entre grupos nahuas es llamada "música de las campanas" porque reemplaza las de la iglesia durante la cuaresma. Hay una gran semejanza entre la chirimía actual y algunas flautas de barro encontradas en San Esteban Tlaxtlan. Probablemente el indígena intento reinterpretar la forma original de la chirimía española, utilizando como material el barro. La forma de construcción de la embocadura, y del extremo inferior o pabellón, ofrece gran similitud con los aerófonos árabes, y fue introducida por los españoles en toda América.

Se le fabrica por regla general de madera, ya sea de cedro, ayacahuite, sabino o encino. Consta de las siguientes partes: caña, tubo con perforaciones y pabellón, corneta o campana. Las cañas son dobles y se fabrica con cuerno de toro. El número de perforaciones es variable: cada 8, 9 o 10 centímetros, dispuestas a lo largo del tubo de madera, cuya medida varía también entre los 32 y 39 centímetros aproximadamente. El pabellón es de diámetro variable y en algunos casos presenta una abertura de 6 centímetros. La afinación depende de la forma de colocar la caña, con mayor o menor presión sobre el extremo superior del instrumento. Se pueden obtener del mismo todos los sonidos de la

escala diatónica, obteniendo además, según la presión de la boca del ejecutante sobre la caña, los armónicos.

En el caso de los tambores de este conjunto tenemos al Huéhuetl²² que aunque conservando el nombre del antiguo tambor mesoamericano tiene modificaciones que se han dado en el proceso natural de la evolución cultural de la región; Perteneciente a la familia de los membranófonos su cuerpo es de madera de aproximadamente noventa centímetros la cual se fabrica con duela a la magnolia²³ o de un solo tronco ahuecado; El parche o membrana esta formado por un trozo de piel de chivo o res de “curamiento” artesanal y en el caso del grupo de chirimía de Ozumba se construyó por el mismo ejecutante. Si observamos con detenimiento, el ensamble de música de viento y percusiones han formado parte integral de la cultura de la región de Ozumba por lo que podemos aventurarnos a pensar que el conjunto de chirimía y la banda de viento son la misma cosmovisión que simplemente con una evolución cultural.

La chirimía o flagelote es un instrumento musical de viento emparentado con las flautas dulces. Las primeras chirimías datan del Siglo XVI, y el instrumento continuó fabricándose hasta el Siglo XX. Actualmente es más común el uso de la denominada *flauta irlandesa*, de características técnicas similares. Las chirimías han variado mucho durante los últimos cuatrocientos años. También debe tenerse en cuenta que la construcción artesanal, sumada a la sencillez de su diseño y la variedad de países y lenguas donde se ha utilizado, han creado ciertas ambigüedades respecto al modelo concreto de instrumento nombrado de esta forma.

22 Huéhuetl: Del náhuatl “el viejo” el grande de referencia del dios huhueteotl “dios viejo del fuego”. México a través de los siglos. Vicente Rivapalacio.

23 A la Magnolia: término que usan los ebanistas cuando se construye un mueble o instrumento de madera de muchas piezas engarzándolas de tal manera que perezca de una sola.

Sinonimia

Las menciones al instrumento en distintos países, refieren a:

- En España: "Chirimía", "Flajeolet", "Flajolé".
- En Francia: "Flageolet", "Flajol", "Flajolet", "Flajolez", "Flute douce" (mientras que Flauta Dulce, se conoce como "Flute-a-bec")
- En Inglaterra: "Flageolet", "Floyle".
- En Alemania: "Flageolett", "Pikkeflöte", "Pikkolo".
- En Italia: "Flauto piccolo", "Piccolo"

1. Chirimía (Guatemala); 2. Ghaita (Marruecos); 3. Mizmar (Tunisia); 4. Sib (Egipto); 5. Zumari (Kenya); 6. Kaba Zurna (Turquia); 7. Zurna (in A-flat) (Turkey); 8. Sorna (Iran); 9. Sharnai (Pakistan); 10. Rgya-Gling (Tibet); 11. Pina (Thailandia); 12. So-na (China).

Historia



Flagelotes

Los primeros flageolets referenciadas en Inglaterra y Alemania eran llamados "Flageolet francés", y tenían cuatro agujeros en la parte delantera y dos en la posterior. El instrumento fue interpretado, entre otros, por Samuel Pepys, mientras que Henry Purcell y George Frideric Handel escribieron composiciones para él. Versiones pequeñas del instrumento, llamadas "Bird flageolet", se construyeron para entrenar a las aves cantoras. A fines del Siglo XVIII y principios del XIX, algunos luthiers ingleses comenzaron a fabricar el instrumento con seis agujeros en el frente. Estos instrumentos son llamados

"English flageolet", y fueron producidos también en metal. Un luthier inglés, William Bainbridge patentó alrededor de 1810 un instrumento de doble tubo, que permitía interpretar canciones con armónicos. También invento uno triple, con digitación similar a la de una ocarina. La simplicidad del instrumento le dio mucha popularidad, pero relativa inserción en la música clásica.

Otras acepciones de Chirimía

Chirimía refiere también, y teniendo en cuenta lo aclarado al inicio, a un instrumento tubular de madera con lengüeta doble, antepasado directo del oboe. Estos son instrumentos distintos por el sistema empleado para producir el sonido, y por la disposición de agujeros y consecuente digitación (típicamente 7 agujeros frontales, y uno posterior utilizado para cambiar de octava).

Fue de uso común en Europa desde el siglo XIII, y llevado a las colonias hispanoamericanas a partir de fines del siglo XV. Esta familia de instrumentos deriva de una mezcla de modelos de doble lengüeta denominados xirimia o chirimía en España y las colonias hispanoamericanas, shawn en inglés, ciaramella en Italia, charamela en portugués. En la época renacentista instrumentos de este tipo son también mencionados como dulzaina o gralla).



Referencias externas: [www. flageolets.com](http://www.flageolets.com) — sitio de amantes del flageolet.

Dotación Instrumental y sus características

Alientos

“No solo es soplar, es cuestión de soplar y bien”, es la respuesta que obtenemos de todo músico de banda en Ozumba, cuando le preguntamos cual es la técnica para hacer sonar de forma correcta un instrumento de aliento. Es fácil identificar cuando uno es ejecutado por las manos de un principiante; por ejemplo, el saxofón puede producir un sonido ladino y desagradable. En cambio, en manos de un experto, el instrumento de aliento produce una amplia gama de sonidos agradables.

Dentro de la familia de instrumentos de aliento existen dos subdivisiones: los de aliento-madera y los de aliento-metal. En realidad el material de que están hechos no determina la clasificación antes citada, ya que algunos instrumentos se fabrican de metal, pero su clasificación sonora es de aliento-madera pues esta se determina de acuerdo al sistema de boquilla que utiliza (ataque de columna). Todos estos instrumentos son básicamente parecidos : Se conforman de una barra ahuecada en su centro de un determinado calibre (tubo) al que se sopla por medio de una boquilla, la cual produce una vibración que desplaza el aire dentro del tubo produciendo sonidos. Este aire que vibra dentro del tubo se llama columna sonora. Colocando hoyos y/o llaves se alarga o se acorta la columna sonora produciendo el siguiente efecto: Al acortarla se aumenta la vibración (frecuencia) y por lo tanto el sonido es más agudo y al alargar la columna sonora, se reduce la vibración (frecuencia) generando sonidos graves.

En el caso de los instrumentos de aliento-metal, como la trompeta, pueden conseguir una nota más aguda de otra manera, esto es: Soplando más fuerte por la boquilla. En este caso, a esta boquilla se le conoce como: *boquilla de choque* logrando que la columna se divida de tal modo, que la vibración se divida en mitades, tres tercios o más, y de esta forma produce notas más agudas.

En lo que concierne a los tipos y fenotipos de boquilla para la producción de sonido de los instrumentos aliento-metal y aliento-madera, mencionaremos brevemente algunas características de estas boquillas. En general se dividen en dos tipos: las de choque y las lengüetas; en el caso de las boquillas de choque estas son de uso exclusivo de los aliento-metal y tienen pequeñas diferencias que tienen que ver mas con el uso personalizado del músico que con la columna de aire (ver ilustración siguiente 1 a 5). En el caso de los instrumentos aliento-madera es de uso común las "lengüetas" llamadas así por tener la forma de una lengua y el material del que se fabrican es por lo regular de madera y/o plantas *tubidias* (plantas de acuáticas a semi-acuáticas de cuerpo rígido y tubular ejemplo: bambú, carrizo y juncos) de ahí que el sonido que producen es pastoso y noble, conocido como sonido de madera (ver ilustración siguiente 6 a 9).



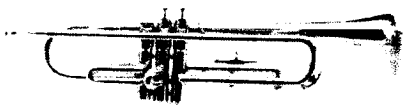
1 2 3 4 5 6 7 8 9

- 1.- Tuba
- 2.- Trompeta
- 3.- Trombón
- 4.- Corneta
- 5.- Corno Frances
- 6.- Saxofon Bajo
- 7.- Clarinete
- 8.- Oboe
- 9.- Fagot

Percusión

Se les llama así a los instrumentos que para producir sonido se les golpea (percutir), y estos a su vez se dividen en dos familias que son: metalófonos y membranófonos. En el caso de los metalófonos a estos instrumentos de percusión también se les conoce como instrumentos de ruido afinado o coherente (xilófono, vibráfono, campanas tubulares), y por lo regular están fabricados de metal. A los instrumentos conocidos como membranófonos se les obtiene el sonido a través de hacer vibrar una membrana la cual es golpeada por una baqueta o una maza, y se les conoce también con el nombre de instrumentos de ruido (tarola, tambora, tan tam).

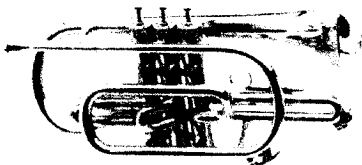
Instrumentos de aliento-madera y aliento-metal



1



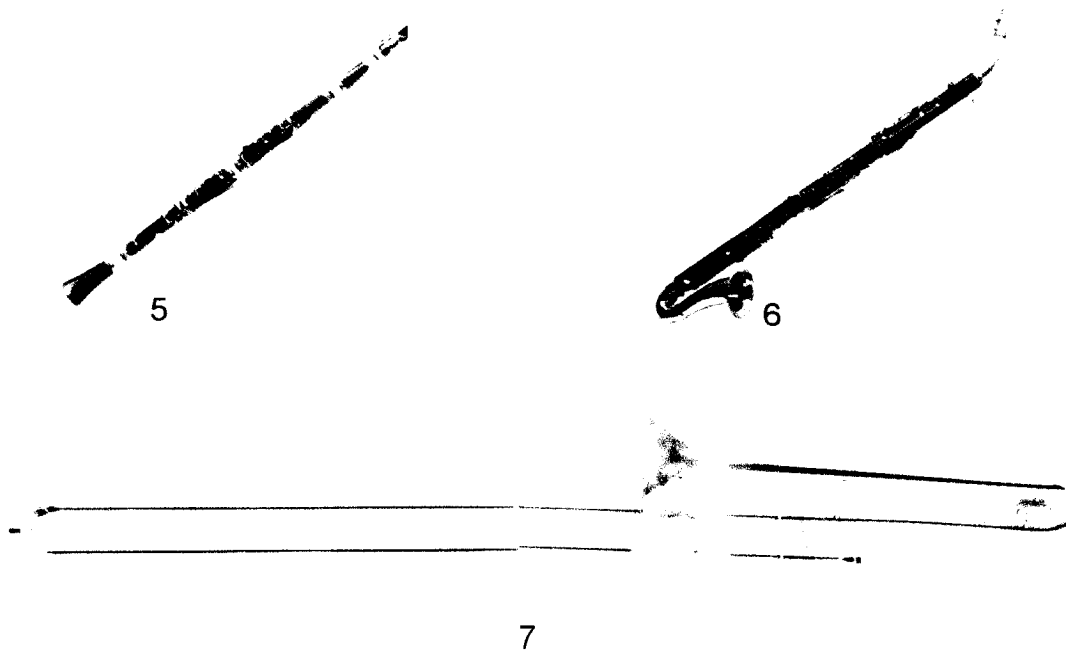
2



3



4



1.- Trompeta (aliento-metal): El músico que toca la trompeta puede conseguir un cierto número de notas manejando los pistones de las tres válvulas. Cada válvula contiene agujeros que pueden desviar el aire que vibra hacia una sección lateral de los tubos. Esto alarga la columna de aire que vibra en el instrumento y hace la nota más grave. Las secciones laterales son de una longitud media, corta y larga. Combinaciones distintas de las tres válvulas dan seis notas por debajo de la que dan los labios. Dependiendo de la habilidad del músico, los labios pueden producir alrededor de una docena de notas y las válvulas de pistón hacen el resto.

2.- Tuba (aliento-metal): El sousáfano o tuba es un instrumento de sonido diseñado por el director de la banda americano, Jhon Philip Sousa en 1898. Se coloca sobre el hombro con el pabellón muy alto por encima de la cabeza del músico. Modelos de poco peso se fabrican en fibra de vidrio.

3.- Corneta (aliento-metal): Los melodiosos sonidos de la banda están dominado siempre por la corneta. Se inventó añadiendo válvulas de cartero. La

corneta produce las mismas notas que la trompeta. Su sonido es menos penetrante porque la perforación interior del tubo se ensancha mucho antes de llegar al pabellón. A la corneta le falta gran sonoridad que posee la trompeta, pero es más fácil de tocar.

4.- Sax (aliento-metal): Sax es el normal y apropiado nombre para el instrumento híbrido que el belga Adolphe Sax inventó en 1846. Combinó la boquilla del clarinete con las llaves del oboe y los colocó en un tubo metálico cónico que termina en una campana ligeramente abierta. El resultado estaba destinado a las bandas militares, que, desde luego, emplean saxofones, pero donde el instrumento ha conseguido verdadero éxito ha sido en la música folklórica y en jazz, gracias a su amplia gama de sonidos y a su gran poder de expresión.

5.- Clarinete (aliento-madera): Los clarinetes se desarrollaron durante el siglo XVIII y las extrañas llaves fueron mejoradas por Boehm, un siglo más tarde. El nombre se le fue otorgado por el hecho de que sus agudas notas recordaban el sonido de una trompeta y clarín. El sonido es estridente y dulce, es ampliamente utilizado en la música orquestal. Un modo más vital, a veces demasiado vital, de tocar el clarinete se oye en el Jazz tradicional y en la música folklórica.

6.- Clarinete Bajo (aliento madera): Los clarinetes de sonido grave como este clarinete bajo tienen el tubo curvado. Los clarinetes se tocan con una boquilla que contiene una pieza metálica que sujeta en su sitio una única lengüeta. La boca del músico puede influenciar la vibración de la lengüeta de forma que produzca sonidos bien definidos.

7.- Trombón (aliento metal): El trombón es un instrumento que ha cambiado poco a lo largo de los años. Antiguas pinturas muestran que ya tenía la forma actual en el siglo XV. Solamente ha cambiado el pabellón desde entonces, haciéndose más amplia para lograr una más brillante sonoridad. El trombón

tiene una corredera para hacer las notas mas graves. El músico empuja simplemente la corredera para hacer el tubo más largo. Esto tiene la ventaja que le permite al músico deslizarse de una nota a otra.

Toda actividad del ser humano deviene en un fenómeno cultural y todo fenómeno cultural se ubica en un proceso histórico. A través de la experiencia cotidiana el ser humano ha desarrollado diversos conocimientos y aptitudes. Una de estas aptitudes es la capacidad de crear música, la cual para su ejecución requiere de instrumentos musicales; con esto ha sido necesaria la aplicación de técnicas en la fabricación y en la ejecución de los instrumentos musicales. Algunas culturas han utilizado para la manufactura de instrumentos, materiales procedentes de su entorno natural. Sin embargo, en otras culturas se recurre al “préstamo tecnológico”. Se usan instrumentos de otra región por las influencias socioculturales o hegemónicas vigentes.

Anteriormente el músico encargaba la manufactura de su instrumento directamente al artesano, (laudero pailero) y le indicaba que características debía tener como: afinación, timbre y acabado. El músico actual ya sea ejecutante de instrumento de aliento-metal o aliento-madera, simplemente compra el instrumento en una tienda de música y desconoce quien y como se fabricó el mismo aunque tienen como referencia algunas marcas que implican buena calidad.

En el caso de los músicos de Ozumba, estos no fabrican instrumento alguno, en cambio los que utilizan, son de procedencia europea; pero la música que brota de ellos es netamente propia. Como dicen los músicos de esta región, “suena ozumbeño”, y en un despliegue de fetichismo consideran muy propios sus instrumentos.

Capítulo 3

Las bandas en espacios públicos: Kioscos

“La música de cuerda a media cuadra, la de viento a media legua”, así contesto el poeta Luís G. Urbina en 1907, cuando caminaba por las calles de Chápala.

Los espacios públicos de los pueblos y las ciudades de México, particularmente las plazas centrales, han tenido diferentes usos. De mercados, tianguis o cadalsos durante el periodo colonial, se transformaron en jardines con fuentes, bancas y kioscos en el siglo pasado.

Como ha señalado el antropólogo Foster en su libro *“Cultura y Conquista”*, la plaza hispanoamericana es mucho más importante que la española. Esto significa que las plazas principales en el nuevo Mundo son el centro geográfico y cultural de la población; casas de gobierno, iglesia principal, comercios, centros de reunión y esparcimiento, todo se concentra en la plaza central. En contraste, la plaza española dice Foster” es por lo común apenas algo mas que un espacio que se atraviesa cuando se va hacia la casa o se sale del campo.

En los pueblos americanos la plaza, desde el momento mismo de la conquista, fue el punto a partir del cual se define el sitio de la iglesia y las casas de gobierno; tomando como referencia a la plaza mayor, se otorgaban los solares a los colonos españoles y se distribuían los barrios de los nativos.

La plaza mayor colonial era un espacio multifuncional. Lo mismo era utilizado como mercado, lugar de ejecución o plaza de toros. A la plaza mayor partían y llegaban las procesiones religiosas. Era también el lugar donde se pregonaban los edictos de las autoridades, y frente a los palacios de gobierno y ayuntamientos desfilaban los soldados antes de partir a campaña o después de la victoria. A sus costados se encontraban los poderes religiosos (la iglesia),

administrativos (el ayuntamiento) y los económicos (las casas de comercio). Así, la plaza siempre fue y en muchos casos continúa siendo el centro administrativo, religioso y comercial de los pueblos coloniales americanos.

A través del kiosco la banda militar durante la segunda mitad del siglo XIX su época de oro sin mencionar los kioscos que deberían educar divirtiendo, exaltar los valores patrióticos y dar a conocer al pueblo las obras de los genios de la música. Este tipo de construcción tuvo su origen en China y de ahí paso a Turquía donde tomó su nombre.

La palabra Kiosco proviene del turco *kiosk*, *kieuchk* o *kusk*: Se refiere a un tipo de construcción generalmente circular, sostenida por pilares y abierta en sus paredes. El término se ha utilizado para una variedad de construcciones desde los palacios de verano del Sultán, mezquitas, hasta construcciones flotantes en jardines. Además de referirse a la construcción donde toca la banda, en Europa se le llama así a los puestos de periódicos, casetas de información, baños públicos, casillas telefónicas y accesos al subterráneo.²⁴

Los regímenes borbónicos, sobre todo el de Carlos III, emprendieron reformas radicales respecto a las diversiones públicas y los lugares donde se realizaban. Tal política se orientó a reglamentar este tipo de eventos, así como de realizar cambios en la traza urbana (particularmente con el remozamiento de plazas y la creación de jardines a la manera francesa).

A lo largo del siglo XIX se intensificaron las reformas a la ciudad iniciadas en el VXIII. En los espacios públicos predominó la idea de higiene y ornato. El jardín substituyó a la plaza colonial, y así la naturaleza domesticada llevada a la urbe daría a los ciudadanos una forma de encuentro con el campo.²⁵

²⁴ *The New Enciclopedia Británica*. 1989. p. 882.

²⁵ S. Novo, *Los paseos de la Ciudad de México*, p. 23.

En las capitales de los estados se inició una costumbre de dar serenatas dos días por semana, (comúnmente miércoles y domingo) aún antes que se construyeran los kioscos. En Guadalajara, cuando menos desde 1864, ya se escuchaban audiciones semanales de bandas militares como la que ofrecía el séptimo batallón de cazadores de a pie, que dirigía Juan Sabardiel, la del segundo batallón móvil de Jalisco y la gendarmería de Guadalajara; en una de estas funciones se estreno la redova, "*La Guadalajareña*", compuesta por Bourginal.²⁶

El kiosco, esta construcción de planta circular u octagonal ubicada al centro de la plaza principal, o a veces en algunos jardines, empezó a edificarse en México hacia la séptima década del siglo XIX. El kiosco pertenece a una forma de construcción prefabricada que se empezó a difundir en el siglo XIX las cuales eran sinónimos de progreso. Estaciones de ferrocarril, puentes metálicos, torres, mercados públicos, son algunas de las obras que se realizaban con materiales prearmados; en todas ellas el hierro jugaba un papel fundamental.

En los pueblos tradicionales la función del kiosco, como se puede ver fue netamente musical. El techo generalmente construido por lámina de zinc, funcionaba como un mecanógrafo para el sonido. En muchas ocasiones estaba rematado por una veleta en forma de gallo o para enfatizar su carácter musical, una lira de Orfeo. En otros casos, como el ubicado en Tampico, está adornado con unas columnas en forma de "f" de violín. El kiosco se levanta sobre una base de mampostería lo cual permitía además de mejor difusión en el sonido, observar a los músicos y al director. El kiosco, junto a las fuentes, bancas y alumbrados, fue una de las construcciones que los reformadores urbanos decimonónicos consideraron en los cambios en las plazas públicas y en la creación de jardines.

²⁶ J. Cornejo Franco, *La Llegada de los Franceses*, en J. M. Muria: Jaime Olvera comp. Op. Cit....

Naturalmente los kioscos eran estrenados con un concierto de banda. El kiosco de la Plaza Mayor de la ciudad de México fue inaugurado a todo lujo el 24 de diciembre de 1875.

Además de su participación en las fiestas religiosas, la banda era conocida por la mayor parte de los mexicanos del siglo XIX por las serenatas que ofrecía en las plazas principales, alamedas o jardines a lo largo y ancho del país. La costumbre del paseo del domingo por la tarde congregaba a todas las clases sociales, tal como lo pintó Diego Rivera en su fresco "Sueño de un domingo en la Alameda".

Su relación de los kioscos con las bandas militares fue muy estrecha por que en ellos se ejecutaba la música, e incluso en algunas ocasiones los ingenieros militares fueron los constructores. En México los kioscos empezaron a construirse hacia la década de los setenta del siglo XIX, aunque antes durante la Intervención Imperial ya se habían erigido una serie de templete para el mismo fin. Como veremos a continuación, algunos de los kioscos en México fueron traídos desde Europa, particularmente de Francia, en tanto que las mayorías fueron de manufactura nacional. El kiosco de música pertenece a un tipo de construcción prefabricada que se empezó a usar en el siglo XIX las cuáles eran sinónimos de progreso y modernidad. Estaciones de ferrocarril, puentes metálicos, torres, mercados públicos, son algunas de las obras que se realizaban con materiales prearmados, en todas ellas el hierro jugaba un papel fundamental. (Muchas veces estas construcciones alcanzaban proporciones monumentales, tan sólo recuérdese el Crystal Palace en Londres o la Torre Eiffel en París).

Es necesario señalar que había también otro tipo de construcción llamada kiosco, de forma semejante, pero que cumplía otras funciones además de las musicales. Por ejemplo, en la ciudad de México el llamado "Pabellón Morisco" ubicado en la Alameda Central de la capital, (donde ahora se levanta el

Hemiciclo a Juárez), y posteriormente reubicado en la Alameda de Santa María la Ribera. Ahí se llevaban a cabo los sorteos de la lotería, serenatas los jueves y conciertos los domingos por la mañana. Fue construido por el ingeniero Ramón Ibarrola para la exposición internacional en San Luis Missouri en 1904 y luego traído a México. Otro era el conocido como "kiosco de las Flores", erigido a un costado del Palacio Nacional y, que como su nombre lo indica, era un expendio de flores. Estos últimos kioscos se diferenciaban de los usados por las bandas, tanto por su construcción (por ejemplo, techo de cristal en vez de metal, puertas, accesos) y por su tamaño, generalmente mayor que los diseñados para la música.

El primer kiosco musical del cual tenemos noticia se erigió en la Plaza Mayor de la ciudad de México. Fue inaugurado con toda propiedad el 24 de diciembre de 1875 con un concierto. En esa ocasión alternaron varias bandas que tocaron toda la noche.

La banda, el carnaval y la danza

"*El carnaval ha muerto*" dijeron durante la época de la Nueva España, lo repitieron durante el Porfiriato, "*El carnaval en México*" casi se ha extinguido dijeron en 1900, lo repitió en 1940 un viejo escritor, y en 1970, lo aseveraron revistas, diarios y enciclopedias; sin embargo, hay muestras que el carnaval esta vivo en muchos lugares en el país entero. El termino "Carne Vale" viene de Europa y significa *adiós a la carne*. El carnaval celebrado en México por aproximadamente doscientos veinticinco comunidades, es una fiesta de carácter espontáneo, multicolor, de desenfreno, de juego y burla que procede a la Cuaresma, época de penitencia y recogimiento. El carnaval se ha mantenido vivo gracias a la necesidad de los viejos carnavaleros que nunca renunciaron a su tradición, y aún durante el periodo revolucionario se expusieron para salir en pequeñas comparsas de diez u once enmascarados que iban a bailar a los mercados con su música de arrastre. Organizados en comparsas y cuadrillas resistieron la persecución que fuera decretada desde la Nueva España y enarbolada desde la tribuna de algunos periódicos que se escandalizaban por la presencia de los sectores marginados que tomaban la ciudad en contra de la voluntad de algunos ciudadanos "quisquillosos". El carnaval sólo tenía validez si se trataba de una fiesta de disfraces organizada en algún teatro como El Principal o El Iturbide a donde participaban los miembros de las "mejores" familias integrantes de una aristocracia rancia que privatizó la fiesta, llevándola a los teatros. ¡Para los pobres la cuaresma con su ayuno y su vigilia. Para los ricos: El carnaval!

Quedó para la historia el carnaval de los indios que invadía la cuaresma y no respetaba los días santos, quedaron atrás también las mascaradas españolas, las jamaicas y fandangos del paseo de La Viga, las comparsas que recorrían el Zócalo y el portal de mercaderes, los recorridos de máscaras sobre elegantes diligencias que abarrotaban el Paseo de la Reforma, de Bucareli y la Alameda. El carnaval salió del atrio de la iglesia para la plaza y de los teatros para los

barrios. Durante el inicio del siglo XX las autoridades capitalinas, trataron de sustituir a las comparsas de enmascarados durante el carnaval con la presentación de orquestas y bandas de música clásica en las diferentes plazas del centro. Todo parecía moribundo, pero allá en los pequeños pueblos de México, se reorganizaban los carnavaleros: perfeccionaban su vestuario los chinelos, sustituyendo a la danza de los aztecas que entonces se bailaba desde Xochimilco hasta Tlayacapan, Yautepec y Tepoztlán. En la zona Norte crecía la influencia de los catrines y los paragüeros que organizados por los descendientes de los mestizos y criollos se hacían llamar los "huehuenches" como los aztecas cuando bailaban su danza durante la primavera, en el Oriente la famosa banda de "Los plateados" ejercía su influencia para que todos se vistieran de charros y bailaran las cuadrillas del Porfiriato. En todas partes el "huehuenche" desaparecía poco a poco con su "ceremonia del ahorcado".

El siglo XX fue de reorganización para el carnaval y la fiesta de los locos y desde siempre el carnaval ha sido la disputa por la calle, porque los sectores marginados toman la calle y la hacen suya para ser admirados desde la banqueta por muchedumbres de a "montón". Nada detiene el paso de aquellos que salen a brincar el carnaval, los pasos dobles, las cuadrillas, los danzones, las jotas, y la música de banda u orquesta que los acompaña durante su recorrido callejero. El carnaval es la fiesta de la sociedad civil porque nadie lo apadrina, es la propia comunidad que coopera económicamente cuando les piden que bailen en la puerta, cada chinelo va desarrollando un estilo muy propio de bailar el brinco.



Banda "Nueva Imagen" interpretando chinelos, Ozumba.

Entre las numerosas fiestas tradicionales de Ozumba se encuentra “el Brinco del Chinelo”, un baile que ha logrado mantenerse con pocos cambios desde hace más de un siglo, y que se ejecuta en varias ocasiones durante todo el año.

Para poder recibir a los visitantes, el pueblo de Ozumba cambia de sitio su famoso tianguis, ubicado en la calle principal, y dedica ese espacio a “la feria”. Muchos puestos invaden las calles, ofreciendo todo lo necesario para divertirse en grande. El domingo de Carnaval por la mañana, ya que todo se encuentra listo para la fiesta, los rostros de los habitantes reflejan un aire solemne, pues aquí las festividades se llevan a cabo siempre respetando las tradiciones de convivencia.



Músicos de la “Banda Nueva Imagen”. Ozumba.

El día del brinco junto alrededor del kiosco. El mayordomo de la comparsa da de comer y beber a sus danzantes, mientras que la banda de viento ameniza el momento con animadas piezas. Nos muestran con orgullo el estandarte de la banda que participa en la marcha ritual por las calles del pueblo. Es el turno de los músicos para sentarse a comer, mientras que poco a poco los danzantes

ultiman algunos detalles de sus trajes. *“Hace algunos años habían muchos más danzantes, pero es tan alto el costo de los trajes de chinelo y tan difícil la situación económica pero no nos rendimos, hay que conservar las tradiciones”*, dice, el señor Antonio, integrante de la banda “Nueva Imagen”. Primero, un paliacate para cubrir la cabeza, otro para los hombros, luego un sombrero de palma cubierto de terciopelo que se ensancha hacia lo alto, con bordados aztecas y pompones que se moverán durante el baile. Un hiladillo con perlas de plástico, pegadas unas con otras, cuelga alrededor del sombrero. Ahora saca el vestido, hecho de terciopelo negro, largo hasta los pies, con un borde de blondas de seda en la orilla de las mangas y alrededor del cuello, complementado con una ancha capa bordeada que cubre la espalda; este volantón, confeccionado casi siempre por el mismo danzante, muestra una faceta de la personalidad del que lo porta. Luego el señor Antonio nos muestra un par de largos guantes blancos, y finalmente aparece la máscara, que le dará un toque cómico al personaje. Es la cara de un hombre blanco, con las mejillas exageradamente sonrosadas, con grandes ojos azules y una larga barba puntiaguda hacia arriba que le hace parecer un moderno Don Quijote, o un moro colonizado.

Son casi las cuatro de la tarde. La comparsa está lista y la energía inunda el ambiente; dos chinelos elevan la bandera: es la señal. Da inicio entonces la célebre procesión. La banda comienza a tocar sus instrumentos de aire y de percusión al ritmo de la marcha, levantando así los ánimos. Mientras más se acercan a su destino, más crece la cantidad de participantes. Al llegar a la plaza, las comparsas, que representan a cada barrio, luchan por aparecer en primer lugar frente a un público que brinca de impaciencia. Al ritmo de la música y siempre alineados, los chinelos intentan ejecutar con todo orden y al unísono una serie de pasos, a pesar de la multitud. Dan vueltas en el kiosco, en espera de que las últimas comparsas se unan al círculo, lo que provoca una verdadera cacofonía. Posteriormente surge el silencio y los músicos interpretan piezas más dulces que sirven a los hombres como excusa para invitar a bailar a las mujeres. Pero cuando explotan varios cohetes es hora de iniciar la tradicional

danza que durará largas horas. El “brinco” consiste en saltar ágilmente con la punta de los pies, desencadenándose ligeramente para dar la impresión de ser títeres manipulados por hilos. Los danzantes saltan con energía y avanzan dando vueltas con lentitud, a la manera de los incansables brincadores chinelo, que resisten al calor y aguantan sus pesados sombreros desde ya hace largas horas. Los chinelo bailan en grupo, cerca uno del otro. Cada uno tiene un estilo propio que desarrolla desde su niñez, y cada día de Carnaval aumenta su intensidad en la danza, entrando cada vez más en el juego.

Origen del Chinelo

Se dice que el chinelo es el símbolo de la identidad morelense. Según la Casa de la Cultura de Tlayacapan, fue en 1870 cuando un grupo de jóvenes nativos del lugar, cansados de verse excluidos de las fiestas de Carnaval, ya que ellos mismos debían respetar el ayuno de cuaresma, organizaron una cuadrilla, se disfrazaron con ropa vieja tapándose la cara con un pañuelo (o pedazo de manta) y empezaron a gritar, a chiflar y a brincar por las calles del pueblo, burlándose de los españoles. Esta improvisación tuvo gran éxito, se rieron y hablaron mucho de ella, tanto que al año siguiente se organizó de nueva cuenta. Es así como tomó forma el personaje de los “huehuetzin”, palabra náhuatl que significa “persona que se viste de ropas viejas” (todavía algunos chinelo usan esta palabra para llamarse entre ellos). Año tras año, a medida que se hacía más popular, la fiesta se ritualizaba y el personaje evolucionaba gradualmente. Para representar a los españoles se les añadieron barbas a las máscaras y apareció el nombre de chinelo.

Quién sabe realmente cómo se construyó la indumentaria del chinelo, pero en la forma del atavío y del “brinco” mismo se advierte el sincretismo de la vieja danza de moros y cristianos, con los “axcatzitzintin” (axcatzitzintin: rito prehispánico que significa “brincar a gusto”). Sabemos también que la palabra chinelo viene de la palabra náhuatl “tzinelo”, que quiere decir “meneo de cadera”.

Algunos dicen que la dariza de los chinelos y el recorrido que hacen las comparsas al principio del rito representan la peregrinación de los aztecas antes de fundar la ciudad de Tenochtitlán. Durante su peregrinación los aztecas tenían que cargar sobre la espalda el maíz y otras mercancías hasta Tenochtitlán. Por ello para representarlos casi no movían la parte superior del cuerpo y sí los pies y las caderas.

Antes de escenificar la peregrinación con el chinelo, los indígenas la hacían con el rito de los "axcatzitzintin", que consistía en ir de pueblo en pueblo cosechando granos y flores y capturando mariposas, para posteriormente utilizarlos como adornos en sus disfraces, y al llegar al pueblo se ponían a bailar o a brincar. De esta manera se difundió el paso de "el brinco", hasta llegar finalmente a la forma que ahora conocemos.

La banda y los corridos

El corrido es un género de la lírica popular mexicana por excelencia, donde se narran historias de la cotidianidad de los pueblos, de personajes políticos, y bandoleros regionales y nacionales, tocando intensamente la sensibilidad nacional. El corrido se encuentra prácticamente en todo el territorio mexicano con algunas variaciones musicales.

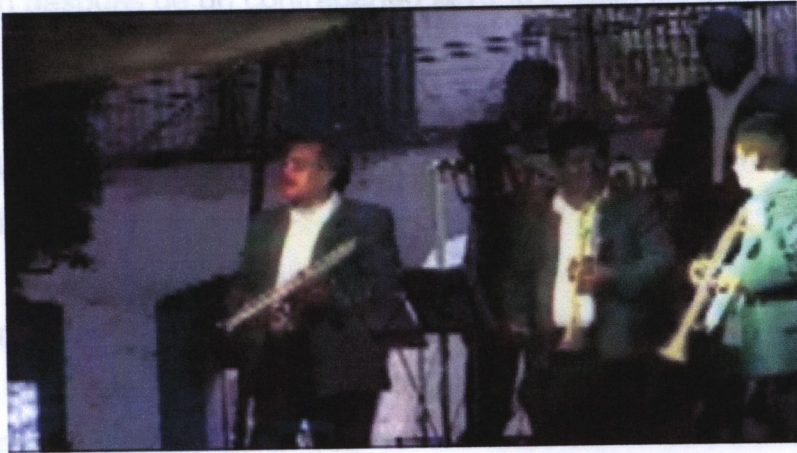
Desde el siglo XVII existen piezas como crónicas de sucesos sobresalientes. Según T. Mendoza se trata de un género épico-lírico-narrativo, que heredó de la jácara española el énfasis del machismo y de la jactancia.

Es por esto que el corrido se asocia con elementos trágicos del romance español. El esplendor del corrido se presenta en el periodo de la revolución mexicana cuando se relataban hazañas de Emiliano Zapata o de Francisco Villa. También se narraban sucesos del movimiento agrario. Los fusilamientos, exaltación de la fidelidad de los caballos que acompañaban a los héroes revolucionarios, cuando los corridistas informaban los acontecimientos mediante su poesía cantada o escrita en hojas sueltas. Con la influencia del nacionalismo mexicano en el década de los treinta y cuarenta, el corrido crea una imagen estereotipada del mexicano macho, enamorado, parrandero y jugador, tan difundido en el cine nacional, reflejado en piezas como el muchacho alegre o el corrido de Juan charrasqueado, Gabino Barrera. Así, faltaba solo un paso para transitar de la figura altanera y benévola de los antiguos personajes, a los personajes modernos que se debaten entre la ilegalidad y la valentía. En la actualidad la figura indomable pero benévola del personaje tradicional, se transforma en el héroe-narco, altanero y prepotente. Los caballos ahora son desplazados por trocas, un "carro rojo", un "gran marquis color gris" "Una suburban dorada" o un "lincón negro".

Cada vez mas la manifestación de la música popular como es el corrido del narcotráfico, que es interpretado por las bandas de viento y que cobra más importancia en el ámbito nacional. Hoy en día el "nuevo corrido" ha alcanzado un éxito inusitado tanto en la música comercial como en la cultura nacional. Las ventas de discos de corridos de contrabando, así como de la música grupera se venden por millones. Es preciso matizar que a pesar de que la música de narcotráfico ha encarnado en el sentimiento popular, este modelo de cultura musical no fue originalmente una cultura popular que tuviera como único motor el estímulo del pueblo. El corrido del narcotráfico es el mejor ejemplo de un género que se ha nutrido de la cultura de masas impulsada por la globalización mediática, al tiempo que se prohíbe su reproducción en las radiodifusoras del país.

Además de los conjuntos norteños intérpretes del corrido y de la música ranchera, las bandas de alientos resurgidas con el éxito repentino de la música norteña se integran a las listas de este movimiento popular. Entre ellas se encuentra: La Pequeños Musical, Julio Preciado y sus Perlas del Pacifico, la Banda del Recodo, la banda Machos, los Coyonquis y la Arrolladora Banda Limón.

Para poder hablar del corrido del narcotráfico es necesario ponerlo en un contexto musical más amplio que incluye a la llamada música grupera y la música de banda, nombre comercial de lo grupos que interpretan baladas y cumbias norteñas. Estas manifestaciones forman parte de la tradición popular; es decir, aquellas manifestaciones que han dejado de regirse por la tradición oral, y que son generadas de alguna manera por la proliferación imaginaria como parte integra del fenómeno mediático. También es de mayor importancia reconocer que el corrido se ha incorporado al medio comercial desde hace veinticinco años y que radica su éxito en la sociedad contemporánea.



Las bandas de vientos se han unido paulatinamente después de 1980 a la interpretación de corridos de narcotráfico y de otros géneros musicales. Banda "Galicia", Ozumba.

Las primeras clasificaciones del género hacen referencia a diversos temas como: adulterio, traición, rapto, violencia, persecuciones, asesinatos parricidios, maldición entre otras. En las narraciones abundan las figuras heroicas, reales o ficticias arraigadas en el imaginario popular. Destacan personajes famosos que con el fin de vender droga, burlan la legalidad desbancándose por su valentía, audacia y gallardía. Como tantas manifestaciones literarias de carácter popular el corrido de narcotráfico posee un sistema de símbolos míticos que estimulen formas de identidad al interior de la población. En las narraciones se estacan las armas (el cuerno de chivo), los vehículos perrones, la traición y la burla a la ley. La incorporación del tema de contrabando, trastorna los contenidos, y la lógica de composición y difusión con la que el corrido circulaba antiguamente. Estas historias relatan hechos vinculados con las drogas, y con todo tipo de sustancias cuya portación se considera como *"ilegal"*

Como vemos, la temática de los corridos corresponde a la problemática de la época. Sin embargo, hay elementos constantes: la batalla contra la pobreza, la lucha por adaptarse a la cultura anglosajona sin perder las raíces hispanas, la incesante búsqueda de identidad en la que no queda claro si se es de aquí o de allá, y el constante abuso al que se ven sujetos los mexicanos. Los narcocorridos nacen a principios de los setenta con los Tigres del Norte y su

éxito *“Contrabando y traición”*, en el que se narra la historia de Camelia La Tejana, quien después de un contrabando llevado a buen fin, mata a su novio y socio Emilio Varela. Mediante las letras de sus canciones podemos ver, desde otra perspectiva, lo que es para muchos el narcotráfico: una salida de la pobreza en la que se encuentra inmersa, desde hace generaciones, gran parte de la población.

El problema de los narcocorridos era que muchos exaltaban la vida y las actividades criminales de los traficantes de drogas. Se dice, incluso, que algunos narcos pagaban para que se les hicieran corridos elogiando sus andanzas. Quién sabe, ese es un mundo donde la realidad y la leyenda se confunden.

Entrar al mundo de la mafia permite pan y respeto, dos cosas que carece un pobre. Monsiváis dice *“que en los años de crisis, un héroe es cualquiera capaz de crear empleos y la mafia crea muchos empleos”*. Sin embargo, no todos los narcocorridos glorifican este tipo de trabajo; reconocen su carácter ilegal pero también reconocen que es una manera de ganar dinero. Cuando se trata de escoger entre el hambre y el peligro, la decisión es dura pero la resolución es clara:

Mucha gente critica mi vida porque trabajo contra la ley,
dicen que gano dinero sucio, no lo niego,
eso lo sé muy bien, pero el dinero aunque esté muy sucio,
quita el hambre, analícenlo bien.

La pobreza ni en cine es bonita,
por eso hay que trabajar, señores,
no se asusten por lo que ando haciendo,
en el mundo hay cosas mucho peores.

(El Cártel del Kilo, Los Tucanes de Tijuana)

Con la intención de dominar el mercado de estas expresiones musicales, que de alguna manera enaltecen la ilegalidad, durante al década de los ochenta la

industria de la televisión y de la radio mexicana realiza programas que recuperan la cultura de la música y del baile nortños. Esta incorporación trae cambios significativos en la concepción de la música nortña. De manera paralela se realizan desde entonces gran cantidad de video clips, imprescindibles ahora para la televisión de habla hispana.

Entre los grupos surgidos en la última década, destacan por su popularidad los Tucanes de Tijuana, Los Huracanes del norte, Lupillo Rivera, Jeny Rivera, el celebre Chalino Sánchez y el grupo Exterminador. Muchos personajes han atraído la atención de compositores del corrido. Entre ellos destacan Miguel Ángel Beltrán alias el Ceja Güera, Caro Quintero, Poncho Robles, Carlos Meza, Francisco Palma, Héctor Luís alias el Güero Palma, y los celebre hermanos Arellano Félix.

Aun cuando el narcocorrido se nutre con la infraestructura mediática, su contenido ideológico se desarrolla gracias a una visión del mundo que legitima y reproduce la cultura del narcotráfico. Este fenómeno se generaliza, en los estados de Sonora, Sinaloa, Durango, Chihuahua y en la región fronteriza denominada por los principales carteles de la droga muy amenazados en este tiempo.

La banda y medios masivos

Hoy nos resulta inconcebible un mundo sin televisión, Internet, TV cable, radio, prensa y cine, mientras que un siglo atrás, excepción hecha del público devoto de periódicos y libros, nuestros ancestros podían vivir sin los medios masivos. La prensa, es verdad, gozaba de un público creciente, pero era concebible que las grandes mayorías vivieran al margen de su influencia. La comunicación masiva pesaba menos en tanto reinaba la comunicación interpersonal con sus baluartes en las tertulias familiares, el mercado del barrio, los juegos de salón, los clubes sociales y los comités políticos, centros de una relación humana, íntima, entrañable, que hoy evocamos con nostalgia, tal vez como parte de un pasado casi totalmente perdido.

No voy a filosofar sobre si aquel estilo de vida era mejor o peor, pues lo que importa, son los efectos de esta presentación; es poner de relieve cuanto mayor es hoy el peso de los medios masivos, procurar una evaluación de esa influencia y preguntarnos si esa influencia beneficia o perjudica a la cultura. Se afirma en general que beneficia, al menos en lo que respecta al creciente acceso a los bienes culturales en esta era de horizontes perceptivos enriquecidos y ampliados gracias a los medios electrónicos, al CD-Rom, Internet, la realidad virtual. Empero, la cantidad, la abundancia, no es siempre sinónimo de calidad, pues como advierte George Steiner, “los propios medios pueden trivializar aún más tanto el conocimiento como la experiencia, tanto el significado como la forma; la ciber-red puede estar atestada de basura e incitación; puede anestesiar la sensibilidad hasta el punto de la inercia (el teleadicto frente a la pantalla del televisor)”. En este punto si comparto con este autor, pero también hay que tomar en cuenta que el Internet utilizándolo con inteligencia es una herramienta maravillosa.²⁷

²⁷ Steiner, George, *Errata: el examen de una vida*. Siruela. Madrid. 1997, p. 147.

El mundo contemporáneo implica pensar la globalización más allá de la fetichización económica que se le ha dado al término. Sin lugar a dudas, el fenómeno ha dado para pensarse como el elemento regulador de la economía mundial, y que aquel país que no se encuentra inmerso en su dinámica, debe apresurarse a entrar en ella, y no quedar al margen del progreso y el desarrollo. Se le ha tachado de la creadora de todos los males de nuestro tiempo, de una modernidad más que maléfica. Se le han atribuido también los más grandes beneficios que puede tener la humanidad en cuanto a adelantos tecnológicos desarrollados por el hombre. Sin embargo, tampoco se puede olvidar que el fenómeno de la globalización es producto de un proceso histórico, diferentes pensadores de todo el mundo han adoptado posturas diversas en cuanto a sus orígenes y efectos.

La globalización, entendida como momento de madurez del capitalismo o como la idea de que todos somos parte de un mismo mundo, la idea global o (el ángel y diablo) de las brechas económicas entre países, nos llevaría solamente a un mismo punto: hacia la reflexión de las transformaciones que en la vida cotidiana ha generado.

No hay duda de que las fuerzas de la globalización han cambiado las relaciones políticas y económicas de los países. En el entorno cultural, el fenómeno ha cambiado el rostro de muchas de las culturas del mundo. Las fuerzas homogeneizadoras de la modernidad no penetran de la misma forma en todos los rincones del planeta. Los contextos culturales entablan una lucha entre sus fuerzas y las de la globalización que tienen que ver con ideologías, tradiciones, creencias y con el modo mismo de entender la cultura.

La globalización y sus efectos en un espacio cultural como el de México, que se nutre de modos de vida diversos, supone un repertorio de contextos culturales tan diferentes como sus modos y creencias. Salimos del imaginario colectivo de la globalización como un ente homogeneizador y trasladarnos a la contextos reales de la vida cotidiana, como en Ozumba nos llevaría a la

imposibilidad práctica de pensar una cultura global. Al adentrarnos en contextos regionales, nos damos cuenta de un sin número de manifestaciones culturales, que insertas en un contexto globalizado más amplio, nos permiten comprender algunas de las formas en que las personas integran y organizan las fuerzas de la tradición con las fuerzas de la innovación.

La globalización y su relación con la cultura han sido dignas de numerosos análisis. El caso de la música popular, hablando de géneros como el rock o el pop es una manifestación cultural que se ha convertido en una especie de insumo consumible en casi todo el mundo. Géneros populares llamados de “corte grupero” como la música nortea y la de banda han logrado hoy en día una participación significativa en el contexto de la globalización: han logrado su aceptación en culturas ajenas a la de su referencia.

Por otra parte, existe una forma de ver a la globalización como el camino perfecto para ensanchar las posibilidades de expandir la identidad de lo local. Es decir, la globalización representa el instrumento a través del cual se encuentra el equilibrio entre lo cotidiano, la tradición y la enorme fuerza totalizadora. Ésta nos brinda la posibilidad de trascender comprensivamente más allá de las zonas geográficas y culturales de origen. Las posibilidades aumentan para géneros tan representativos en el norte del país y el sur de Estados Unidos, con la explosión de tecnologías de la comunicación, la informática, el almacenamiento digital, la apertura del ciber-espacio, las luchas por la reivindicación de las diferencias, la inmigración y los desplazamientos demográficos. Ozumba está plenamente integrado en este contexto.

La música se convierte en un vehículo de identidad entre la cultura local de referencia y las culturas externas. Hablamos aquí, de un nivel de la música, que permite la creación de imaginarios compartidos, vehículos de identidad y cohesión social. Las características sonoras de la música se convierten en un marco de referencia de valores que recrean un contexto cultural específico, esto da pie a la apropiación de prácticas culturales en las cuales la música se integra

de manera muy sutil a la cotidianeidad de contextos culturales diversos. Si bien es cierto, la relación entre la producción y recepción de la música popular ha sido modificada por la llegada de las nuevas tecnologías, las nuevas condiciones de circulación y recepción no son exclusivas de los géneros musicales de regiones, Ozumba como ejemplo es un eje.

El discurso de la música popular se distorsiona en dimensiones importantes y contradictorias. Por un lado, las tecnologías de la comunicación permiten el acceso inmediato a la tradición del pasado y la música popular contemporánea, creando vínculos de identidad entre culturas de referencia diferentes, mientras que por el otro, ha transformado el discurso cultural de la música popular creando nuevas formas discursivas y actividades culturales diferentes. La práctica inmediata que se desarrolla en torno a las nuevas tecnologías ha transformado la manera de ver la realidad histórica de un contexto como el rural y popular. Las relaciones de significación en torno a la producción de la música popular del norte del país producen prácticas simbólicas cuyo referente general está basado en las exigencias del mercado global. Sin embargo, las formas musicales de antaño prevalecen como floridas manifestaciones de la cultura regional, en una lucha constante con las fuerzas de un fenómeno, en muchas ocasiones venido a menos, llamado globalización.

No es necesario partir de una visión apocalíptica para valorar los efectos de los medios masivos sobre la cultura contemporánea, sino que basta con ser realista. Nos guste o no, los medios inciden más que nunca en la educación de las nuevas generaciones, moldean gustos y tendencias en públicos de todas las edades, construyen la agenda de los temas sobre los que discutimos a diario, y hasta han cambiado las formas de gobernar y hacer política. Lo que antaño pudo ser una verdad parcial, hoy tiene el tono de una verdad lisa y llana: los medios masivos de comunicación se han vuelto más gravitantes en nuestra formación cultural, en la manera de relacionarnos con el mundo y con nuestros semejantes, en los trajines cotidianos del trabajo y la creación, y hasta en la intimidad de la vida hogareña.

En la década de los 30 la radio y la televisión empiezan la disputa en el universo cultural nacional. El advenimiento de estos nuevos medios de comunicación constituye una revolución en cuanto los modos de producir y reproducir la cultura de este México contemporáneo.

La industria disquera también lucha por abrirse camino y ensaya distintas maneras de permanecer en el mercado de tocadiscos y consolas domésticas.

En los años 40 se pone en boga el bolero, el danzón y la canción romántica. La música popular deja de ser del dominio público, para convertirse en música de compositores particulares. Muchos compositores individuales retoman la versada o la música tradicional. La música regional se transforma en las salas de grabación pues las pistas de un disco son limitadas las condiciones técnicas no permiten grabar piezas que exceden los tres minutos y los productores dicen que la radio no les "pasa" música muy larga o monótona. Es entonces que los músicos empiezan a acelerar en tiempo de sus sones para aprovechar el espacio fonográfico.

La banda de viento de Ozumba es un ejemplo claro de un producto resultante de la interpenetración o de la incorporación de lo tradicional cultural en el género banda, es el conjunto de música para las fiestas, que la banda tradicional ha formado, como reserva económica para permanecer en el mercado. Pude observar la misma situación de desplazamiento por un lado, de la banda y sus tradiciones por las industrias culturales y su tendencia a modificar su modo de producción musical para permanecer en el mercado.

Para comprender el papel de la banda al interior de su contexto económico-social-cultural y observar como ha impactado la penetración del mercado. Los integrantes de la bandas de música, para permanecer en el mercado, tienen que modificar su modo de producción musical, incorporando nuevos géneros musicales e implementos tecnológicos.

El enfrentamiento cotidiano de estas dos fuerzas, la imposición y la resistencia genera acuerdos, es decir adecuaciones, tanto desde la imposición como la resistencia. La "armonía" social queda explicada en acuerdos, en los que ambas partes ceden sus pretensiones. Estas adecuaciones son la página histórica diaria. Estos acuerdos también se dan en todos los planos. Un molde se empieza a cocinar en trastos ajenos, y así todo. En la fiesta lo mismo se baila un son o una cumbia y hay que reconocer que el son también es una adecuación. Aparece el megáfono, amplificador, la consola, y se hacen los bailes con sonidos estridentes y bandas de viento. En la ropa, los colores y las telas se van entrelazando. Llega el momento que no aparece la originalidad, con relación a los valores aparecen nuevos. A esto es lo que llamamos adecuación siempre será el resultado de un enfrentamiento entre la imposición y la resistencia.

Especialmente a partir de los años cincuenta va confiriendo a los mensajes producidos industrialmente y comunicados masivamente un predominio sobre las formas tradicionales de expresión e interacción cultural (artesanías, fiestas locales, etcétera). La radio, la televisión y más recientemente el video reorganiza la producción cultural, la canalización de inversiones, la participación del Estado y de las empresas privadas, y, por supuesto, los hábitos de consumo de la mayoría. Esta reestructuración no suprime las modalidades tradicionales de desarrollo cultural de elite (arte, literatura), ni popular (usos y costumbres rurales y urbanas), pero les confiere otro peso en la formación del pensamiento y la sensibilidad masivas.²⁸

La cibernética ha venido a tratar de modificar nuestro comportamiento. No creo tanto en los números, ni tanto en las imágenes cuando son vulgarmente

²⁸ García Canclini, Néstor y Patricia Safa, *Políticas culturales y sociedad civil en México*. Buenos Aires, Claso. 1989, Págs. 163-211.

manipuladas. Estamos hablando de un momento que reclama análisis de lo que tenemos y podemos.

Cada día, la tecnología está siendo apropiada por los pueblos tradicionales. No sólo los auxiliares agrícolas, sino también las de comunicación y la cibernética, ¿Hasta donde podemos llegar con estas herramientas? No lo sé. De lo que sí estoy segura es que su control será fundamental para el diseño de nuevos planos de creatividad local. En este proceso la radio y la televisión es fundamental. La elaboración de un lenguaje escrito, sigue siendo complejo por la ausencia de una cultura lectora y por ende, escrita. Sin embargo, el lenguaje oral y la imagen forman parte esencial del comportamiento comunitario. Esto no es extraño si recordamos la influencia del jeroglífico, incluso del chisme, diríamos como formas de convivencia general.

En los últimos años, el Gobierno Federal ha impulsado contados radios regionales, entendidos como radios comunitarios culturales. Esto ha desembocado un proceso amplio que implican a la televisión, con el apoyo de los setentas de comunicación estatal y el nacimiento de media cobertura nacional. Este proceso ha desatado creatividad aunque también en varios casos se ha estacionado en sistemas de publicidad, únicamente, gubernamental. A pesar de todo, existen elementos tecnológicos que se han desatado en beneficio de la creatividad regional.

Si entendimos la realización de la adecuación, podemos deducir que la tecnología interna es el resultado de la adecuación. Desde la coa, el tractor y la cibernética, lo que revelan es una permanente integración de elementos de tecnología. Por decir de grupos locales, incluyendo las bandas. En el rubro de la construcción en el México rural se revela una fuerte presencia del concreto, pero el adobe sigue exponiéndose como fórmula de resistencia.

La tecnología propia tiene que ver con el vestido, el color, el algodón, con todos los elementos que nacen de la fiesta y la vida algo propio. Esto no es

imposición, es propuesta, es manera de ser, es sentimiento. La música no es una excepción.

Capítulo 4

Identidad y música

La relación entre identidad y música es un tema amplio y que ha generado mucha discusión, pero comencemos por una definición. Según Thomas Stanford: "La música contribuye a la delineación de las identidades étnicas y proporciona un canal de expresión y participación entre los miembros de diferentes grupos, cada uno de ellos dentro de su propia herencia. Los juicios de valor dentro de las distintas formas de expresión tal como las perciben los individuos diferentes puede considerarse frecuentemente un reforzamiento a su propia autoidentificación con grupos étnicos, etcétera. La música parece detectar un lugar muy cercano al ego del individuo."²⁹

Es seguro que muchos estaríamos de acuerdo con la idea antes mencionada. No hay duda que una de las funciones de la música es reforzar la identidad de grupo; por su carácter redundante y la forma en que resume la cultura de grupo, la música y la danza, más bien los estilos de bailar y cantar son elementos claves en el proceso de identidad. Sin embargo, antes deberíamos entender que identidad étnica para cada grupo y como opera la música en este proceso de autoidentificación. Una de las contribuciones principales de la Etnomusicología al estudio de la historia moderna es el reconocimiento que el poder musical permanece como una fuerza vital para muchas culturas del mundo. "Sin el reforzamiento de la música es imposible tener vivo el pasado, el presente o reconocer y responder a las realidades que están transformando el presente en el futuro."³⁰

La música no sólo representa notas en el pentagrama, simboliza pensamientos y prácticas políticas, sociales y culturales. La música posee el

²⁹ T. Stanford, "El papel de la música" en *Talea* 2-3, p. 141.

³⁰ S. Blue, "Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History", p. 9.

poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento del performance. (Frith, 1986) Es casi imposible hablar de manifestaciones culturales locales sin hablar de identidad, sobre todo, cuando el reforzamiento de lo local en entidades geográficamente delimitadas, y donde las identidades localmente reconocidas están en serios problemas al enfrentarse a la auto-afirmación de un espacio local propio. El papel de la música popular en estas circunstancias, se vuelve determinante dentro del enfrentamiento entre la homogeneización y diversidad en un contexto de diferencias culturales.

“En la zona Mixe la música va mas allá del mero acompañamiento de las fiestas; en algunos pueblos antes de la cosecha se llevan a cabo ritos acompañados por la música de vientos. El que una comunidad cuente con una banda le da prestigio sobre las demás. Igualmente en otra parte de Oaxaca, existe el intercambio llamada “gozona” o “guelaguetza”. Este cambio opera como un facto de identidad y se realiza entre comunidades que se consideran como amigas.”³¹

La estructura simbólica de la memoria social se encuentra representada en las ideologías y sonido ligados a momentos rituales claves. Estas son las que difunden los acontecimientos constitutivos de la identidad de las comunidades, de lo que se desprende su carácter preservante, legitimante e integrador.

"La función de la ideología, dice Paul Ricoeur, es la de servir como posta a la memoria colectiva con el fin de que el valor inaugural de los acontecimientos fundadores se convierta en objeto de la creencia de todo el grupo"

La ideología tiene como contracara la utopía cuya naturaleza cuestionadora denuncia el carácter distorsionador y encubridor de las ideologías triunfantes.

³¹ J. Ávila, Loa, *Mixes y sus músicas*. Pp. 6-8.

"Es la expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentra reprimido por un orden existente; es un ejercicio de la imaginación para pensar de otra manera la manera de ser del ser social".

Pero cuando una sociedad se enfrenta ante el desorden, la ineficacia e incomunicabilidad de los valores y la falta de horizonte al carecer de objetivos comunes, se hacen evidentes los síntomas de una crisis de identidad que se manifiesta en todas las instituciones de la cultura: las familiares, las laborales, las políticas, la estatal, las educativas, las religiosas, etc.

Dado que el proceso de producción de conocimientos científicos se da en el dominio del pensamiento, el proceso está siempre puesto en marcha; ahora bien, no todo conocimiento de un objeto exterior a la conciencia es científico, sino que también puede ser un producto ideológico. ¿Qué es un conocimiento ideológico? Un conocimiento ideológico es un conocimiento "falso" respecto al objeto que pretende conocer, pero que es síntoma de las condiciones materiales y sociales en las que se da, y su falsedad respecto al objeto real viene dada por su carácter circular, por su imposibilidad de aportar nuevos conocimientos ni nuevas ideas. ¿Y qué sería la ideología? Sería el conjunto de conocimientos que permiten a los individuos relacionarse de forma simbólica con sus propias condiciones materiales exteriores a su conciencia.

Es una tarea del proceso hegemónico (Gramsci): obtener el consentimiento de las masas mediante la propagación de la ideología (mediante las formas de presentación y de inculcación de la cultura). La ideología dominante siempre es impuesta a las masas en contra de ciertas tendencias de su propia cultura, que no se reconoce ni admite, pero que resiste.

¿Cómo se comunica esta ideología?

La ideología se expresa en el arte, la ciencia, la filosofía, las iglesias, la familia, los medios masivos, etc. Es claro que no toda la población asiste a las universidades ni a las iglesias, de donde se infiere la necesidad que tienen las clases dominantes de difundir sus ideas a varios niveles, en distintas instancias. En la llamada "alta cultura", que comprende todo aquel dominio académico y esotérico, accesible sólo a un nivel especial, se sitúa el estrato superior de conocimiento: las universidades, las altas jerarquías culturales, agrupaciones científicas, artísticas y literarias, etc. En este sentido se manejan altos niveles de conocimiento, creación y difusión de mayor prestigio entre las elites que implican un dominio cerrado a las grandes mayorías de la población. Aquí está más nítida la creación y recreación de esquemas ideológicos justificadores, pero especializados, a veces inaccesibles en su terminología y hermetismo. Aquí están también no sólo el goce estético de la "alta cultura", sino en muchas ocasiones las mismas vanguardias estéticas. Esta dimensión ideológica no es, sin embargo, totalmente coherente; pueden haber individuos críticos al orden social, y sus respectivas obras, vedadas al gran público sobre todo por su complejidad. Por ejemplo, las obras de Kafka, las pinturas de Picasso y creaciones similares que para su cabal comprensión requieren un sofisticado nivel cultural y por ello inaccesible a las mayorías. En el capitalismo, al difícil acceso a la comprensión, se agrega el alto costo de muchos productos culturales: precios de teatros, revistas especializadas, libros, discos, etc.

En la llamada "cultura de masas" o cultura popular, que como su nombre lo indica, implicará la serie de productos culturales de una amplia difusión, puestos al servicio del comercio, con una pobre calidad artística.

Lo que pudo haber sido utopía para otros, hoy, sencillamente, resulta insoportable. Si la promesa de un tiempo de ocio era entendida como el derecho ganado por la dedicación laboral al progreso de la sociedad en

beneficio de las generaciones venideras, hoy se ha convertido en tiempo de desocupación con las consecuencias que se enfrentan a diario: olas delictivas, inseguridad física, angustia ante un futuro y un presente inciertos.

Asistimos a un momento sintomático para pensar las razones de la crisis y para pensar una solución. Es importante, entonces, presentar los supuestos filosóficos de la actualidad y vincularlos con otras transformaciones culturales, al menos cercanas temporalmente, para poder comprender si el concepto de identidad cultural tiene vigencia o si, definitivamente, se ha tornado también él prescindible.

Pertenecer a un grupo es una de las características de la identidad cultural. En ellos, lo simbólico de las relaciones atraviesa los capilares de la subjetividad hasta conformar la identidad básica de toda cultura: la identidad yo-sujeto que inicia la vinculación del sí mismo con el otro y que, a través de distintas transformaciones, va perfilando esa unidad bipartita con trazos que irán variando según sean los movimientos sociales que se realicen.

La actualidad, que dentro de esta caracterización responde a la generación posmoderna, sería el resultado de la desilusión de la percepción del mundo de la generación anterior. Su lectura del mundo se sintetiza en el lema "todo vale para todos", y esto, según la autora antes mencionada, es "la rebelión contra la fosilización de las culturas de clase y contra el predominio etnocéntrico de la única cultura correcta y auténtica, es decir, la herencia cultural occidental".

Encontramos, hoy, una sociedad en la que las palabras que son esenciales para pensar la problemática de los valores y de la identidad han perdido el sentido, a saber, justicia, gloria, virtud, razón, responsabilidad. Vivimos, entonces, en un período sin referentes para la acción moral.

Otro factor es la influencia de los medios masivos de comunicación con su carácter narcotizante, generador de un neoanalfabetismo hiperinformatizado a

la vez que acrítico y desapasionado, a lo que se suma la pérdida de claridad de las funciones sociales de los individuos ante la reestructuración de las relaciones laborales. Todos ellos son emblemas de la instrumentalidad de la razón.

Sin rol específico que identifique la pertenencia a algún grupo social, sin pasión más que para ciertos eventos deportivos y con todas las posibilidades tecnológicas de comunicación a su alcance, el sujeto de hoy no puede sentirse expresado en un discurso omniabarcativo a pesar de la transculturalidad de todo lo recién mencionado. Puede identificarse por lo que consume: noticias, vestimenta, diversión y música.

La primera razón por la cual disfrutamos de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad: usamos las canciones de cualquier género para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de esta sociedad. El placer que provoca la música es un placer de identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas a las que también les gusta. Y es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no-identidad; es un proceso de inclusión y de exclusión. Éste es uno de los aspectos más sorprendentes del gusto musical. No sólo sabemos qué es lo que nos gusta; también tenemos una idea muy clara de qué es lo que no nos gusta y llegamos a referirnos a la música que aborrecemos en términos muy agresivos. Como han mostrado todos los estudios sociológicos sobre los consumidores de pop, los fans se definen a sí mismos de manera muy precisa a partir de sus preferencias musicales. Éstos se identifican con determinados géneros o ídolos, y estas elecciones en el plano musical revisten mucha más trascendencia que el hecho de que les guste o no una determinada película o un programa de televisión.

El placer de la música popular, a diferencia de los placeres obtenidos a partir de otras formas de cultura de masas, no deriva de ningún recurso imaginario:

no está necesariamente mediatizado por ilusiones o idealizaciones y se experimenta de un modo muy directo. Por ejemplo, en un concierto del género heavy metal podemos ver al público completamente inmerso en la música, pero eso no significa que todos aquellos que guitarrearán en el aire estén fantaseando con subirse al escenario. Experimentar el heavy metal es experimentar la fuerza del concierto como un todo, del cual los músicos son una parte, el sistema de amplificación, otra, y la audiencia, otra. Cada fan disfruta del hecho de ser una parte necesaria del conjunto del proceso; por eso los video clips de heavy metal siempre incluyen imágenes de un concierto en directo, independientemente del contexto o del argumento del clip: de ese modo captan y reconocen la energía que se desprende de la vivencia del concierto.

Todos los pueblos que reciben o padecen a la imposición responden de manera natural. En función de sus recursos y elementos culturales, los pueblos establecen sus estrategias de resistencia. Esto se traduce en una movilización permanente. La resistencia se expresa en todos los planos de la vida. La música, el trabajo, la fiesta, la producción, la guerra etc. por esto la resistencia se ha convertido en una identidad básica de los pueblos que enfrentan la imposición de otros, tanto económica como cultural. La resistencia también es dramática, lo vemos en Chiapas, en Guerrero, en Oaxaca. No deja de ser violencia que se establece de manera cotidiana, pero al final de cuentan es resistencia. En la comida, en la fiesta, en la ropa, en el color, en todo se manifiesta la resistencia. Ozumba no es ninguna excepción.

Ser o no ser, música “auténtica”

La crítica de la música siempre depende del ser: el ser de la comunidad, el ser del artista creador. La realidad es que la música que escuchamos hablando de las bandas: banda el Recodo, La arrolladora banda Limón, banda Cuisillos, banda el Mexicano, banda Machos, etcétera, a través de los medios de comunicación: radio, TV, internet, como toda la música popular del siglo XX es una forma comercial, es música producida como mercancía para sacar provecho de ella que se distribuye para lucrar a través de los medios de comunicación como cultura de masas. En la práctica es muy difícil decir exactamente quién o qué es lo que se intenta expresar, o quiénes son desde el punto de vista de los fans, los intérpretes auténticamente creativos. El mito de la “auténticidad”, además, es una de las consecuencias ideológicas propias de la banda, un aspecto más de su proceso de venta: las estrellas pueden ser comercializadas como artistas y su sonido particular como un referente de identidad. La crítica es un medio de legitimar gustos justificando los juicios de valor, pero en realidad no explica cómo se formulan esos juicios. Si la música no se crea en realidad según un relato de “auténticidad”, entonces, debemos preguntarnos cómo somos capaces de juzgar algunos sonidos como más auténticos que otros: ¿Qué es lo que escuchamos realmente para formular nuestros juicios? ¿Cómo sabemos que el mariachi es más auténtico que el son jarocho, cuando los dos están grabando discos según las reglas del mismo complejo industrial? ¿Cómo reconocemos la buena música en géneros distintos, que no se definen en términos de autenticidad? Y aun seguimos sin poder despejar la incógnita del valor en la música popular.

Su presupuesto es que el valor de la música que se comercializa es tanto mayor cuanto más independiente sea de las fuerzas sociales que organizan su proceso; el valor de la música depende de algo que se halla siempre fuera de éste, enraizado sea en la persona, el autor, la comunidad, las tradiciones rituales o la subcultura que se hallan detrás de ella. Si la buena música es la

música auténtica, emitir un juicio crítico equivale a evaluar "la verdad" de los intérpretes en relación con las experiencias o los sentimientos en cuestión.

Para intentar responder estas cuestiones propongo una aproximación alternativa al valor musical, propongo que nos planteemos un modo distinto de definir la "música popular" y la "cultura popular". La cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos de Ozumba sino como esta música los construye. Si partimos de la premisa de que el pop siempre expresa algo, nos quedaremos bloqueados en la búsqueda del artista, la emoción o la creencia reales que se ocultan tras él. Pero la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la "popularidad". El término más equívoco en la teoría cultural es, en efecto, el de "autenticidad". Lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece a priori esa idea de verdad: la música de banda de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético.

Una manera sencilla de ilustrar los problemas que implica la definición de la popularidad musical es observar su medición: las listas semanales de popularidad, los hits más grandes. Estas listas se nos presentan como un estudio de mercado: miden algo real que son las ventas y las emisiones de radio y lo representan con todos los atributos propios de un aparato científico y objetivo. Pero de hecho lo que las listas revelan no es más que una definición específica de lo que debe ser computado como música popular: ventas de discos Mix-up, Discolandia, emisiones de radio (La que buena). Las listas no funcionan como la medición independiente de una noción de popularidad consensuada, sino como la principal determinación de aquello que la popularidad de esta música significa: un modelo concreto de opción de mercado. Las listas proporcionan discos seleccionados conjuntamente en el seno de la comunidad del mercado, definen de un modo muy específico ciertos tipos de consumo como afirmación colectiva.

Este acercamiento a la cultura popular, entendida más como constructo que como expresión de un colectivo, no es exclusivo de la música. Existen muchas maneras de dar sentido al sujeto colectivo. No tenemos más que ver las noticias en televisión y observar el modo en que se dirigen a la audiencia, cómo emplean el nosotros y el vosotros. Los anunciantes en cualquier medio de comunicación se encargan de explicarnos quiénes somos, cómo debemos relacionarnos con los demás y por qué debemos consumir tal y como lo hacemos. Cada medio de comunicación de masas tiene sus propias tácticas para dirigirse a su audiencia, para crear momentos de reconocimiento y de exclusión, para dotarnos de sentido a nosotros mismos. La música popular también lo hace, si bien parece jugar un papel especialmente importante debido a la manera en que opera la cultura popular. Por un lado, es capaz de proporcionar experiencias emocionales particularmente intensas; de hecho, las canciones y los ídolos nos implican emocionalmente mucho más que cualquier otro tipo de evento o intérprete mediático y ello no ocurre solamente porque el negocio del pop sepa vendernos la música mediante opciones de mercado muy individualizadas. Por otro lado, esas experiencias musicales siempre contienen un significado social, están situadas en un contexto social, lo que significa que en una determinada canción no podemos interpretar cualquier cosa que queramos.

Así, la “autenticidad” se refiere a aquello que garantiza que los intérpretes de las bandas en Ozumba se resistan o logren subvertir la lógica comercial, se mide por la capacidad con que hace prevalecer su individualidad a través del sistema de supervivencia.

Lo propio y lo ajeno

Como el problema esta definido en términos de relaciones entre grupos sociales, el control cultural se establece entre lo nuestro y de los otros. Propio y ajeno tienen connotación social. El grupo social posee (cultura autónoma) el poder de decisión sobre sus propios elementos culturales: es capaz de producirlos, usarlos y reproducirlos. La banda tradicional de viento puede ser un buen ejemplo, por que en ella practican y controlan todos los elementos para su funcionamiento: géneros, instrumentos, partituras, conocimientos y prácticas.

La Cultura impuesta: Ni los elementos culturales, ni las decisiones dentro de la banda de viento que están en juego son del grupo social; los resultados entran a formar parte de la cultura total del propio grupo. Podría ser el caso de hábitos de consumo impuestos por el sistema mercantil: la introducción de música ajena en sustitución de repertorio tradicional o la imposición de modelos de vida, modas, música, a través de los medios de comunicación. Este es un proceso mediante el cual se incorporan elementos culturales ajenos ya que su control no es, en este caso, de la banda.

Los ámbitos de la cultura autónoma y la cultura apropiada conforman el universo de la cultura propia. A partir de esta se ejerce la innovación, la creatividad cultural. Entonces, la cultura se podría decir que es la capacidad social de producción cultural autónoma. Y no hay creación sin autonomía.

Sin cultura propia no existe una sociedad como una unidad diferenciada. La continuidad histórica de una sociedad o un pueblo o una comunidad es posible porque posee un núcleo de cultura propia, en torno al cual se organiza y se reinterpreta el universo de la cultura ajena.

Dentro de la cultura propia, el ámbito de la cultura autónoma desempeña un papel de importancia preponderante porque sin ella ni siquiera sería dable el

proceso de apropiación. La cultura propia es el fundamento, es la raíz, la neta. Los elementos de la cultura apropiada pasan a ser parte de la cultura autónoma cuando el grupo adquiere la capacidad para producirlos, y no se limita a controlar su uso. La cultura propia es el ámbito de la iniciativa, de la creatividad en todos los órdenes de la cultura. La capacidad de respuesta autónoma (ante la agresión y ante la dominación) radica en la presencia de una cultura propia, de códigos relevantes y personajes.

El problema sería esclarecer cual es la cultura propia de las diversas unidades sociales porque es partir de esa cultura propia y especialmente de la cultura autónoma, como se organiza la visión del mundo (su comprensión y los proyectos para transformarlo), en cualquier momento del devenir histórico. La sociedad capitalista, acentuada por la industrialización, implica un proceso creciente de enajenación e imposición cultural homogenizante del mundo. Las tesis de la propaganda comunista (tanto de bienes materiales como de sentimiento e ideologías), por ejemplo, se busca convencer al hombre de que cada vez es menos capaz de pensar, hacer, querer o soñar por sí mismo; porque otros saben hacer, soñar, querer y pensar mejor que él. La afirmación de la cultura propia es un componente central, no solo de cualquier proyecto de cambio, sino de toda acción que descansa en la convicción de que los hombres lo son por su capacidad creadora.

Adorno y Horkheimer elaboraron el concepto de industria cultural. Estos presenciaron la emergencia del poder de la radio y del cine así como el nacimiento de la televisión en los años cuarenta: al forjar este concepto estos filósofos de la escuela de Frankfurt manifestaron su inquietud frente a este movimiento global de producción de la cultura como mercancía que implica, en su opinión, la quiebra de la cultura.

Cultura popular y cultura de masas

Durante años, innumerables trabajos e investigaciones realizados en torno a la cultura, partieron de marcos conceptuales y metodológicos específicos sintetizados en la búsqueda de matrices teóricas capaces de dar cuenta de la relación existente entre los sujetos sociales y sus expresiones culturales, en el contrato de la globalización actual.

Así, fue posible acceder a caracterizaciones que resumieron las manifestaciones culturales y artísticas, en dos categorías complementarias y opuestas: cultura de élite y cultura popular, vinculando la pertenencia a una clase social con una producción simbólica determinada. Posteriormente, esta tipología se amplió con la aparición de la reproducción técnica y el uso generalizado de los medios masivos de comunicación, dando lugar a lo que se conoció como la cultura de masas.

Esto provocó que el clásico debate acerca del significado sobre la cultura popular se complejizara, replanteando los conceptos que permitieran unificar criterios en torno a los estudios culturales y la pertenencia al campo cultural popular, elitista o de masas, sintetizadas en tres grandes líneas de análisis que sin ser excluyentes ni totalizadoras, expresan las perspectivas más abarcadoras.

Una de estas corrientes, referida a los medios masivos y su alcance en la distribución y circulación de los productos culturales, considera que se identificara la cultura de masas con la cultura popular, otorgando de esta forma valores fundamentales al grado de masividad de un bien simbólico. En este caso, lo popular es emparentado con masividad o multitudes. Lo masivo no como opuesto a la cultura popular, sino como el lugar desde donde se interpela a lo popular. La cultura popular vehiculizada a través de los medios de masas reproduciendo sus formas de pensar, actuar y moverse, sus manifestaciones

estéticas y sus preferencias por determinados bienes y no por otros. Es en última instancia, la interpretación que sobre la cultura popular operan las industrias y políticas culturales oficiales.

En América Latina, la expresión mas clara de esta tendencia se manifestó en la aplicación de políticas culturales de los gobiernos populistas durante las décadas del '40 y el '50. El cine, la radio y la televisión constituyeron medios fundamentales en la ejecución de estas políticas públicas.

En otros estudios, se consideran manifestaciones populares solo a aquellas prácticas que partiendo de clases sociales subalternas, condensan un sentido capaz de "resistir y enfrentar" a la cultura oficial o hegemónica, acentuando la capacidad de éstas de poder deslegitimar el orden simbólico vigente. Aquí se niegan y desestiman todos aquellos componentes culturales que si bien parten de estos sectores sociales, reproducen formas culturales dominantes sin llegar siquiera a cuestionarlas.

En los años posteriores, los '60 y '70, y acorde a la coyuntura socio-histórica mundial, esta tendencia llegó a ser importante, observándose entonces como artistas e intelectuales se vincularon con los sectores sociales subalternos, tomando de estos, prácticas que posteriormente volcaron a manifestaciones consideradas de neto corte elitista. Esta línea de análisis significó la reaparición de la discusión en torno a la existencia de un "arte comprometido con el pueblo" en oposición a la noción del "arte por el arte", adjudicando a ésta última el estar al servicio de las clases hegemónicas.

Una tercera vertiente es aquella en que lo popular está dado por los contenidos temáticos exclusivamente. Es la posición asumida por los "folkloristas " y en general para quienes lo prioritario se sitúa entre la ritualización del pasado (artesanías, fiestas, prácticas comunitarias, etc.) y la cosificación y mistificación del producto cultural, obviando tanto el análisis del proceso en el cual se encuentra inmerso dicho producto y los sujetos

productores, como los diferentes cambios que suceden en las instancias de circulación y recepción de una acción cultural.

Esta última forma de abordaje coincide en intentar explicar el estudio de la cultura popular a partir de construcciones sociales, descuidando la totalidad y priorizando alguna variable en particular, ya sea desde alguna de las etapas por las que atraviesa, es decir la producción, la circulación y recepción, como analizando exclusivamente el producto en sí mismo o partiendo de la posición social de quien produce o deprecia.

Desde los '80, el debate cobra mayor vigencia, no tanto por haberse arribado a conclusiones teóricas y resultados empíricos satisfactorios, sino que por el contrario, la complejización de problemas pendientes y la aparición de nuevos, replantea aún más el estado de la cuestión. El marco histórico actual asignado por la "globalización" y la mundialización de la cultura, fue marcando importantes modificaciones en los métodos de producción que repercuten en la estructura económico-social. Coyuntura que nos sitúa en un punto de inflexión desde el cual aparece el agotamiento de estas categorizaciones clásicas y presupone el desafío de encontrar nuevas conceptualizaciones teóricas.

Es así que en este proceso de homogeneización de la cultura, cumplen un rol fundamental los medios masivos y las nuevas tecnologías que diluyen o reafirman, según los casos, las identidades culturales y convierten el planeta en un solo mercado mundial tendiendo a conformar la existencia de públicos cada vez más homogéneos, pero simultáneamente cada vez más fragmentados.

Muchas son las preguntas que podemos formularnos; frente a ellas, se generarán diversas respuestas que permitirán seguramente el reenvío a nuevas cuestiones. Repensar lo popular implica, pues, la revisión y puesta en debate de las ideas fundamentales a las que se debe atender. los alcances del término popular, o cultura popular, los rasgos mediante los cuales es posible su caracterización, su grado y su forma de determinación en lo masivo, el modo de

abordaje. Así, ya desde su definición, lo popular siempre ha generado discusión. El propio Stuart Hall, en un trabajo hoy clásico, exponía ya hace años las dificultades que entrañaba (y entraña) el propio uso del adjetivo “popular”, y analizaba tres acepciones:

1) Propio del consumo masivo: esto lo lleva a plantear el tema de la manipulación de las industrias culturales capitalistas, pero simultáneamente reconoce que las clases populares están en permanente contacto, en el siglo XX, con las instituciones culturales de la producción cultural dominante y que interactúan con ellas, por que las relaciones culturales son siempre dinámicas. Aún en las formas de la cultura popular comercial, hay formas de reconocimiento y de identificación.

2) Lo que el pueblo hace. Esta definición excesivamente extensa y abarcadora, se vincula, además, con la oposición pueblo/no del pueblo, es decir que refiere a las tensiones entre la cultura dominante hegemónica y las costumbres de los pueblos. Estas tensiones son relativas en cuanto los contenidos de los polos positivos cambian en cada etapa: lo que hoy es popular puede pertenecer a la cultura culta mañana o a la inversa. Hay un juego dinámico de relaciones en lo que se considera como la cultura. Finalmente, aunque con dudas, opta por la tercera definición:

3) Formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases, que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. Lo cultural, entonces, aparece como una dialéctica y como un campo en constante movimiento donde se articulan relaciones de dominación y de subordinación. Es la lucha de clases expresada en la cultura y por la cultura.

Para García Canclini, tres son los rasgos que caracterizan lo popular: la apropiación, por parte de la subalternidad, de un capital cultural menor en una sociedad determinada; a ello debe sumarse la elaboración particular de la

cultura que hacen los sujetos en sus prácticas en dos ámbitos: el capitalista y el propio de la subalternidad y, por último, el consecuente enfrentamiento con el sector hegemónico. Así, lo popular sólo puede definirse relacionamente, no como una categoría establecida a priori. Al mismo tiempo, es un ámbito de estudio cuya complejidad surge de los diversos cruces e hibridaciones y de la existencia de un objeto que permanentemente se vuelve esquivo a la investigación por su permanente evolución y dinamismo. Dinamismo que surge, de hecho, desde la propia concepción del ámbito de la cultura popular como un campo de lucha en el que el capitalismo produce un cambio al reeducar a las clases populares, al hacerlas abandonar muchas de sus viejas prácticas y no pocos de sus modos de vida y, en muchos casos, desdibujar sus sistemas de creencias y de prácticas hasta el límite de la despersonalización.

Implica tener en cuenta sus nuevas condiciones de existencia en lo masivo, sus nuevos posicionamientos frente a la cultura “cultura”, a la identidad nacional, su nueva vinculación con la desterritorialización o su transterritorialización. Queda claro, pues, que son no sólo los medios masivos, sino anteriormente los diversos dispositivos de control creados para disciplinar al ciudadano, para cohesionar a los sujetos en torno de un central estado-nación los que producen un primer borramiento paulatino de lo popular. En esta problemática, también nos preguntamos por los actores populares, por sus prácticas de producción y consumo, por sus formas de resistencia frente a lo hegemónico y por su sobrevivencia en el propio campo y en el otro, el oficial. El proceso de masificación cultural producido en el siglo XIX da lugar a otro fenómeno con respecto a la cultura popular. Ya no designará los objetos culturales creados por los sectores del pueblo, sino la cultura que consumirá la masa y que implicará la ampliación y la oficialización de distancias entre la “alta” y la “baja” cultura lo que implica la separación de dos modos y la consideración evaluativa de ambos.

¿Cómo estudiar hoy la cultura de masa y las formas populares inscriptas en ella?

Para Martín-Barbero hay tres posibilidades o movimientos investigativos, tres direcciones:

1) El análisis histórico del proceso de lo popular a lo masivo que implica no una mera exterioridad de lo masivo, sino una inscripción progresiva en lo masivo de ciertos rasgos de la cultura popular.

2) En sentido inverso, investigar desde lo masivo a lo popular, analizar los dispositivos de control y de masificación de los cuales se vale de lo masivo para desarticular y negar conflictos a través de los cuales las clases populares construyen su identidad. Asimismo, las mediaciones de las que se vale la cultura masiva para recuperar lo popular. Encontraremos así un nuevo modo de existencia de lo popular vinculado generalmente con la oralidad: los dispositivos vinculados con la memoria narrativa, los formas de reconocimiento que hablan de un modo de comunicación más directo y simple, más vital.

3) Una tercera línea pasaría por el análisis de los usos populares de lo masivo, que nunca son homogéneos ni uniformes, y marcan diferencias en distintos grupos. Un análisis de lo que consumen, de las gramáticas de recepción, de decodificación. En suma, un abordaje desde las "tácticas"; es decir las formas de resistencia coyunturales de los sectores populares. Adentrarse en lo popular es pensar en identidades frente a alteridades, es tratar de comprender, sobre todo en el caso de la Argentina y de América Latina, cómo logramos una unidad como nación en cada uno de los sujetos que la constituimos desde la pluralidad y la diferencia. Es también contemplar retrospectivamente lo que fuimos y lo que somos, el porqué de la crisis de identidad, la desintegración del concepto de pueblo en múltiples fragmentos. Es repensar el concepto de comunidad e imaginar nuevas formas que permitan avanzar hacia el conocimiento de lo que hoy nos constituye, para posibilitar

nuevos procesos sociales que reinventen una sociedad más justa y equitativa y que nos permita nuevamente recomponer y reconstruir sólidamente nuestra hoy fragmentaria y desviada identidad.

Una masa no es lo mismo que una multitud. Los espectadores en un juego de fútbol son una multitud; los que observan el juego en casa por televisión son una masa.

Masa: como un número relativamente grande de personas, especialmente dispersas y anónimas, que reaccionan a uno o más de los mismos estímulos, pero actúan individualmente sin considerarse unos a otros.

Gonzalez-Anleo, por su parte, caracteriza esta cultura de masas de la siguiente manera:

- La industria cultural es un producto de la técnica y del ánimo de lucro capitalista, cultivado por los productores privados que se rigen por principios de mercado.
- El proceso de fabricación del producto cultural sigue los modelos de la industria más concentrada, técnica y económicamente.
- Las grandes cadenas de radio, televisión y producción editorial dominan el mundo de las comunicaciones, seleccionan, filtran y manipulan las ideas en función casi exclusiva de su rentabilidad.

Siguiendo la lógica del máximo consumo, el producto cultural es sometido a una serie muy cuidada de manipulaciones para hacerlo asequible y atractivo para el público universal. Estas manipulaciones son fundamentalmente tres: el eclecticismo, que inyecta a las revistas, películas, programas de radio y TV, una sabia y estudiada mezcla de espiritualidad y erotismo, religión y deporte, humor, política, agresividad y romanticismo; la homogeneización, es decir, la adopción de un estilo standard, de unas formas simples y directas, bajo un denominador

común y primario, apto para ser asimilado por el hombre medio; el sincretismo, que pretende confundir lo imaginario con lo real.

Es la actual, una cultura popular que lleva marcas o huellas de las reivindicaciones sectoriales, pero reproductora de modelos económicos sociales vigentes. Es de orígenes campesinos o rurales, pero asentadas en enormes megalópolis. Cultura que reproduce iconografías del arte culto pero incorpora imágenes tradicionales y folklóricas. Originada en tradiciones populares pero resemantizadas y apropiadas con otros fines por la industria cultural, los medios masivos y las nuevas tecnologías.

Esta mixtura de fenómenos entrecruzados lleva a otra cuestión y es la referente a cual es el espacio que permita aprehender la cultura popular en toda su dimensión, o por lo menos gran parte. La respuesta quizás sea, centrar el análisis en los grupos y movimientos sociales como agentes que cada vez mas reconstruyen el espacio de lo público y producen manifestaciones culturales en lo que lo popular de una u otra forma, es inherente a estos movimientos.

La enorme variedad de estilos musicales que existe en México solo puede explicarse por el complejo proceso de mestizaje que ha ocurrido a lo largo de los siglos. Ninguna de las culturas musicales que conforman el collage nacional pudo permanecer sin cambios. La música, tanto como la cultura en general siempre se ha transformado. La cultura es una expresión de la vida, mutante por definición y por tanto sujeto a la agregación y disgregación de sus elementos. La cultura suena y la música es un sonido de cada cultura.

Consideraciones finales

Queda claro que en México, existe una tradición pretérita de las bandas de viento y la música propia de este tipo de agrupaciones; que, por lo general es de uso común en las comunidades rurales tanto del norte así como en el sur de la geografía nacional. Estas agrupaciones que surgieron en el país (en un principio con ánimo artístico musical) se fueron incorporando paulatinamente en el entramado de la sociedad y con esto su carácter artístico desembocó en una función social que va más allá de lo puramente estético. Significando así un formato de expresión tanto cultural como de identidad y pertenencia.

El proceso socio cultural que ha generado el movimiento de bandas de viento tiene un ejemplo vivo en la comunidad de Ozumba de Alzate. La banda de viento en Ozumba, además de ser un proyecto de gran valor musical, posibilita el vínculo de los actores sociales de las localidades, orientando y proyectando sus tradiciones y nuevas propuestas culturales.

Por estar arraigadas en el imaginario colectivo desde hace más de dos siglos y por haberse constituido en parte fundamental de la institucionalidad local y ser una herramienta de integración comunitaria, trascienden las fronteras étnicas, políticas, económicas y estéticas y son una opción cultural importante para el país. Cada día en una nueva comunidad y municipio son apropiadas y recreadas por comunidades de todas las edades y ámbitos socioeconómicos.

En la actualidad, las bandas de viento significan para los jóvenes oportunidades de desarrollo de un proyecto de vida alrededor de la música, en tanto son en sí mismas plataforma de un proceso artístico y formativo.

Partiendo de la idea de que la cultura nacional reivindica su riqueza en la pluralidad y la diferencia, no en la unidad homogenizadora, tenemos que, en el caso de la banda, ha encontrado las condiciones de permanencia, pero también de desplazamiento de formas y expresiones culturales locales. Estas

situaciones responden a la génesis y trayectorias de las bandas de viento que estas se han querido mantener y han tenido que buscar formas de autodefensa para seguir subsistiendo. Las bandas de viento para permanecer en el mercado, tienen que modificar varios aspectos de su producción musical, incorporando elementos electrónicos. También han tenido que modificar su repertorio, tanto en géneros como en su dotación instrumental. Las condiciones de trabajo adversas en el campo (que en esta zona esta supeditada al cultivo de temporal) obligan a los integrantes de las bandas a vender su fuerza de trabajo en distintos oficios, para complementar su ingreso económico. La banda de viento, es a su vez un recurso monetario importante para estos campesinos-músicos.

Frente a la embestida de las formas de cultural masiva, la banda de viento produce fuertes lazos de solidaridad comunitaria y presenta voces de identidad tradicional que significan un tipo específico de cultura y poder frente al discurso hegemónico de los cultural. Las bandas de viento son un proyecto artístico y educativo que ofrece a las nuevas generaciones oportunidades de formación, creación e interpretación musical. Alrededor de ellas (las bandas de viento) se congregan los habitantes de las localidades y las familias de cada uno de sus integrantes, van posibilitando el fortalecimiento del tejido social.

En México la banda de viento existe como una tradición musical importante por lo que no se vislumbra su extinción a corto plazo. La música de instrumentos de viento apareció en nuestro país a mediados del siglo XVII la cual se centraba en la ejecución no solo de la música europea, por el contrario, también integro géneros mexicanos como el Son. Pero en el sequito afrancesado del presidente Porfirio Díaz, se decidió importar instrumentos de aliento de Francia y crear una banda en cada pueblo. Al no existir micrófonos se gano en sonoridad a la hora de animar la fiesta. Ahora aunque en la ciudades pensemos que la banda de viento esta desapareciendo. El fenómeno de las bandas sigue vigente.

El discurso de la música popular se distorsiona en dimensiones importantes y contradictorias. Por un lado, las tecnologías de la comunicación permiten el acceso inmediato a la tradición del pasado y la música popular contemporánea, creando vínculos de identidad entre culturas de referencia diferentes; mientras que por el otro, ha transformado el discurso cultural de la música popular creando nuevas formas discursivas y actividades culturales diferentes. La práctica inmediata que se desarrolla en torno a las nuevas tecnologías ha transformado la manera de ver la realidad histórica de un contexto como el campesino. Las relaciones de significación en torno a la producción de la música popular del país producen prácticas simbólicas cuyo referente general está basado en las exigencias del mercado global. Sin embargo, las formas musicales de antaño prevalecen como floridas manifestaciones de la cultura regional, en una lucha constante con las fuerzas de un fenómeno, en muchas ocasiones venido a menos, llamado globalización.

Por lo tanto la banda de viento en el municipio de Ozumba de Alzate existe no solo como una expresión cultural es también un foro social que cumple y cumplirá (por lo menos en el corto plazo) con la función de ser salvaguarda de la cultura local contra un pensamiento globalizante y preferir sus manifestaciones culturales antes que la moda industrializada.

Bibliografía

- AROSAMENA, Justo. *"La idea nacional hispanoamericana en historia y Sociedad"*. Revista Latinoamericana. Numero 14. México. 1977.
- ASTORGA, Luís. *Mitología del narcotraficante en México*, México, UNAM, Plaza y Valdez, 1995.
- BOLLEME, G. *Significados culturales de lo "popular"*, México, Grijalbo, 1990.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, *México Profundo. Una civilización negada*. México, CIESAS-SEP, 1990.
- BOURDIEU, P., *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988.
- CHAMORRO, Arturo, *"La etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio" en sociedad de musicología*. Memoria del primer Congreso.
- CUEVA, Agustín, *"Cultura, clase y nación"*. En: cuadernos políticos. Revista trimestral publicada por las ediciones ERA, numero 31, enero-marzo, México. 1982.
- Diccionario Salva de la lengua Latina, México. 1858.
- FLORES BALLESTEROS, E. *"Pasen y vean: arte popular"*. En Rev. Encrucijadas. Núm. 1. UBA. Buenos Aires. 1994.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana. 1992.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen. 1982.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires, UBA, 1997.
- GESTELUM FLORES, M. *Historia de la música popular en Sinaloa*.
- GRIGNON, C. y PASSERON, J. *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- HALL, Stuart, *Notas sobre la deconstrucción de "lo popular"*. En: Samuel, Ralph (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Crítica, 1984.
- JOAN Elies, y Adel PITARCH, *Música popular y nuevas tecnologías*.

- M. CAMPOS, Rubén, *El Folklore y la música mexicana; investigación acerca de la cultura musical en México. (1525-1925)*.
- MARTÍN BARBERO, Jesús, *Cultura popular y comunicación de masas*, en <http://catedras.isoc.uba.ar>.
- Culturas populares*. En: Altamirano, Carlos (director), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Santa fe de Bogotá, convenio Andrés Bello, 1985.
- De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. G. Gilli. Barcelona. 1987.
- MENDOZA T, Vicente, *El corrido mexicano*, México, FCE, 1984
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, alianza, CONACULTA, 1989.
- Nuovo Dizionario Spagnolo Italiano, Academia de las lenguas, Madrid, 1887.
- OLIVEIRA, Mercedes, *“Algunos problemas de la investigación antropológica actual*, México, Publicaciones de la ENAH..
- REUTER, Jas, *La música popular de México*.
- S. BLUE, *“Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History”*.
- SANTA MARÍA, Francisco, *Antología folklórica y musical de tabasco*.
- SERRA MAYER, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947.
- STANFORD, Thomas. *“La música popular”* en Julio, Estrada. *La música de México*.
- “El papel de la música”* en Talea 2-3.
- Steiner, George, *Errata. El examen de una vida*, Madrid, Siruela, 1997.
- The New Encyclopedia Britanica, 1989, 882 p.
- WARMAN, Arturo, *La Danza de moros y cristianos*.
- ZANOLLI, Humberto, *Diccionarios de términos musicales*, México, UNAM,
- ZUKIN, S. *The cultures of cities*, USA, Blackwell. 1998.