

001201

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

✓ DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

TITULO: LA BANDA DE MUSICA DE TLAYACAPAN, MORELOS:
TRADICION, RESISTENCIA Y REFUNCIONALIZACION

U. A. M. IZTAPALAPA **BIBLIOTECA**

Opción terminal (TESIS) que para acreditar las asignaturas "Investigación de Campo" y "Seminario de Investigación", y obtener el título de Licenciado ✓ en Antropología Social presenta ANA LILIA MENDICUTI NAVARRO.

Director del Comité de Investigación

Patricia Safa

Lectores del Comité de Investigación

Ingrid Rosenblueth

Carlos Garma

México, D.F., 1989.

20
Sept. 1968

Por su apoyo y estímulo agradezco
a Carolina Terán, Alain Derbez,
Fernando Toussaint, Juan Quintero
y a la Música.

091201

a mi padre,
mi madre
y mi hijo Jaco.

I N D I C E

Página

Capítulo I

Introducción. La Permanencia de la Cultura Tradicional
en México.

1

Discusión Teórica

4

Capítulo II

El Pueblo de Tlayacapan, Morelos.

A) Datos Generales

11

B) Datos Históricos

12

C) Capillas, Barrios, Evangelización y Fiestas

15

D) Las Décadas de Evolución

26

Capítulo III

La Tradición de la Banda de Viento en México.

A) Antecedentes Históricos

29

B) Las Bandas en México

31

C) Repertorio e Instrumentación General de las Bandas
de Viento

38

D) Función de las Bandas

44

Capítulo IV

Las Bandas de Tlayacapan

A) Genealogía de la Familia Santamaría

52

B) Los músicos de Tlayacapan, Morelos

56

1) Los Santamaría

56

2) Historias de Vida - Entrevistas

62

3) La Banda Municipal

102

i) Interpretación

4) Otros Informantes

113

i) Interpretación

124

Página

Capítulo V

Las Fiestas

A) Tlalnepantla	126
B) Milpa Alta - Edo. de México	127
C) El Conjunto "Standar"	128
D) Celebración de la Virgen del Tránsito	129
i) Interpretación	132

Capítulo VI

Conclusiones	133
--------------	-----

Notas	138
-------	-----

Bibliografía	139
--------------	-----

CAPITULO I

INTRODUCCION.

LA PERMANENCIA DE LA CULTURA TRADICIONAL EN MEXICO.

En los últimos tiempos, se han producido en México acontecimientos anunciadores de grandes cambios. Hablar del país desde la perspectiva de la "Unidad Nacional", conduce necesariamente a errores insalvables de comprensión de la realidad mexicana. México es un mosaico cultural y étnico amplísimo y a pesar del impacto y la pretensión unificadora y estandarizante de la producción industrializada de la cultura, existen todavía y presumiblemente (o por lo menos sería -deseable) formas de producción y productos culturales irreductibles a la homogeneización.

Nos referimos a formas culturales que están cimentadas sobre la tradición oral, donde los procesos de creación artística colectiva y anónima se configuran como parte de la multiplicidad de los procesos de comunicación cultural, y en los cuales se pone de manifiesto la gama de espacios culturales que perduran en nuestro país.

Situar los productos de la cultura popular en relación a lo producido en los medios de comunicación masivos, hace posible abarcar y comprender el sentido que adquieren los procesos de comunicación, donde por un lado se involucra la puesta en funcionamiento de los satélites y las nuevas tecnologías de información, y por otro, se visualizan formas de cultura regionales locales propias de heterogeneidad cultural. Por lo tanto, el objeto de este trabajo es analizar desde una perspectiva antropológica-sociológica, las condiciones de posibilidad imposibilidad de permanencia o desplazamiento de formas y expresiones culturales locales, resistentes a la generalización, tales como la banda de viento de Tlayacapan, Morelos; e irreductibles a las formas dominantes de producción musical, para aproximarnos a las distintas respuestas que desde la sociedad se generan a partir del fenómeno cultural, en virtud de que la cultura nacional, reivindica su riqueza en la pluralidad y la diferencia, no en la unidad.

Abordamos esta banda de música, desde la perspectiva mencionada, en rela--

ción al lugar que sus integrantes ocupan en la comunidad, atendiendo fundamentalmente a sus condiciones de existencia, su mundo material, sus códigos y costumbres, los hábitos, las reglas internas de funcionamiento de la banda, sus expresiones, etc.; ya que éstos son agentes sociales que pertenecen a una comunidad tradicional y comparten un conjunto de creencias, valores y prácticas que corresponden al momento histórico y al lugar que actualizan en la estructura social específica de la comunidad Tlayacapan. La banda es asimismo, una institución social que cumple o ha cumplido un papel específico en la vida social de la comunidad, es depositaria, productora y vehículo de significaciones culturales, se inscribe en una red de inter-relaciones de poder-saber cultural que operan como espacio de condensación y transmisión de una parte específica del capital cultural de la comunidad.

La banda como producto de un modo tradicional de producción cultural ha sido sometida al impacto de la producción mercantil de la cultura a través de la penetración de la industria radiofónica, televisiva y disquera.

La acción social que desempeña la "banda de música" al interior de su comunidad y su correspondencia con la reproducción del capital social global, hacen de la misma un objeto de análisis susceptible de ser estudiada desde varias - - perspectivas. Sin embargo nuestra investigación se enfila hacia la intelección de la banda como un espacio en el que se ejercen relaciones de poder-saber en el ámbito de la cultura tradicional, es decir, una cultura edificada sobre la tradición oral, donde existen procesos de creación colectiva y anónima que le imprimen al proceso cultural mencionado una singular apropiación de la producción de sus bienes respecto al consumo y disfrute de los mismos.

El presente trabajo hace un seguimiento de los desplazamientos, las modificaciones, las transformaciones que ha sufrido la banda en su organización interna, el tipo de música que produce, los instrumentos que utiliza, etc., por el impacto de las industrias culturales y las innovaciones tecnológicas.

Situamos así, qué ocurre cuando un modo tradicional de producción cultural -representado en este caso por la banda de los hermanos Santamaría del pueblo de Tlayacapan, Edo. de Morelos- se encuentra y confronta con formas culturales provenientes de la denominada cultura de masas, es decir de los productos musi-

cales resultantes de la radio comercial, la televisión, los discos, etc., desde varias perspectivas analíticas:

a) Usos culturales de lo tradicional, tanto de rediseño, como de reformulación y refuncionalización al interior de la banda de música.

b) Hasta qué punto se desintegra y se desarticula el modo tradicional de hacer cultura por la banda o en qué medida y bajo que circunstancias, ésta ha subsistido, se ha negado a desaparecer, frente a la embestida y predominio de otras formas culturales.

c) Cuál es el producto resultante de la interpenetración o de la incorporación de lo tradicionalmente cultural en la banda, de otras formas culturales.

Analizamos pues, la permanencia de los usos culturales de la banda de Tlayacapan y de sus formas rituales frente a la penetración de otras formas de producción cultural; o hasta qué punto, potencian formas de resistencia e impugnación frente a los imperativos de control y hegemonización de la cultura dominante.

La banda de música, como un nudo de relaciones sociales, como un espacio de lucha, confrontación e interrelación entre la cultura hegemónica y la cultura del pueblo, condensa algunas de las contradicciones de la sociedad capitalista. Concebimos a la banda como un grupo entremezclado y 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 sólo por formas culturales ajenas, sino por la estructura económico-social en que se insertan.

Creemos que el uso que hacen ciertos grupos sociales -en este caso la banda de Tlayacapan- de sus tradiciones y de su forma de comunicar, pone de manifiesto situaciones que nos ayudan a visualizar por un lado, aquello que corresponde a formas de resistencia, rescate y refuncionalización de la cultura tradicional que por su naturaleza ancestral se arraiga y configura, es decir, se nacionaliza y por otro lado, nos proporciona elementos para entender, hasta qué punto la forma de transmisión y soporte de la cultura tradicional es neutraliza

da, desactivada o deformada por formas culturales portadoras de lógicas capitalistas de producción.

DISCUSION TEORICA.

Referirse a la problemática de la Cultura Popular v.s. Cultura de masas, - involucra una serie de aspectos que se entrecruzan e intervienen otorgándole a la dimensión cultural un carácter sumamente complejo. Por tanto, hemos considerado pertinente descartar el análisis alrededor del significado antropológico social de la cultura, ya sea en su connotación 'masiva' o 'popular', en virtud de que además nos desvía de nuestro ámbito de estudio, escapa a las pretensiones de la presente investigación.

La utilización que hacemos de categorías como Cultura 'popular' y Cultura de 'masas', es para distinguir y observar el uso que los distintos grupos sociales hacen de sus tradiciones, rituales, hábitos y costumbres, es decir, de cómo se producen y reproducen las formas de hacer cultura. Entonces por razones analíticas, ubicamos a la banda de música como un elemento perteneciente a lo que García Canclini denomina Cultura popular "El enfoque más fecundo es el que piensa la cultura como instrumento para comprender, reproducir y transformar el sistema social, para elaborar y construir la hegemonía de cada clase. En esta perspectiva, veremos la cultura de las clases populares como resultado de una apropiación desigual del capital, la elaboración propia de sus condiciones de vida y la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos" (1), y particularmente lo referente a la dinámica de la fiesta de los pueblos. Hacemos alusión a - Cultura de masas cuando ésta es producida y propagada por los medios masivos de comunicación, que han sido modificados e impactados por innovación tecnológica, (industria radiofónica, del cassette, la radio, etc. . .) conocida como música moderna o comercial.

Aproximarse a contrastar una forma de producción cultural, (la banda de música de aliento) y sus productos con las formas de producción musical en serie,

(1) García Canclini, Néstor, Las Culturas Populares en el Capitalismo, Ed. Nueva Imagen, México, D.F., 1982, p. 17.

nos permitirá estudiar la posibilidad-imposibilidad de permanencia o desplazamiento de dichas formas y expresiones culturales locales, resistentes a la generalización e irreductibles, por lo tanto, a las formas dominantes de producción musical.

Para analizar dentro de una perspectiva antropológica sociológica el gran espectro de encuentros, desencuentros, articulaciones y vínculos de la Cultura popular, con y dentro del universo de la Cultura de difusión masiva, recurrimos a la conceptualización que nos provee el análisis realizado por Raymond Williams (2) en relación a su construcción sobre hegemonía, cultura y tradiciones populares.

El autor menciona que los efectos que produce el concepto de hegemonía sobre la teoría cultural son inmediatos y globalizantes en la medida en que 'hegemonía' es una totalización que incluye y sobrepasa al "concepto de cultura" como 'proceso social total' en que los hombres definen y configuran sus vidas, y el de ideología en cualquiera de sus sentidos marxistas, en la que un sistema de significados y valores constituye la expresión o proyección de un particular interés de clase.

El concepto de 'hegemonía' tiene un alcance mayor que el concepto de 'cultura', ". . . por su insistencia en relacionar el 'proceso social total' con -- las distribuciones específicas del poder y la influencia" (3). En este sentido, en relación con la totalidad de la vida que nuestra construcción del mundo, -- nuestros saberes, percepciones y hábitos se insertan en un sistema de significados y valores que al ser representados como prácticas sociales, se confirman y son susceptibles de ser analizadas. "lo que resulta decisivo no es solamente el sistema conciente de ideas y creencias, sino todo el procesos social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes" -- (4).

(2) Williams, Raymond, Marxismo y Literatura, Ediciones Península, Barcelona, - España.

(3) op. cit. p. 129

(4) op. cit. p. 130

De esta manera, enmarcamos la producción cultural proveniente de la banda de música bajo el concepto de hegemonía, donde este tipo de tradición y de práctica cultural es comprendida como parte constitutiva de cada formación social y cultural, misma que para tener eficacia colectiva debe ampliarse, refuncionalizarse, incluir y ser incluida en la totalidad de la experiencia social vivida.

Configurar, por tanto, la producción musical de la banda y los bienes simbólicos de que es portadora, más allá del habitual determinismo económico, o como parte de un tipo de cultura encuadrada en el término abstracto de superestructura es importante, debido a que, si el capitalismo tiende a destruir o anular los contenidos específicos de las fiestas rurales, como una consecuencia de la subordinación de los procesos del campo a la ciudad, como resultado de la -- trasnacionalización de los procesos culturales, al mismo tiempo las representaciones y prácticas subalternas son reestructuradas, ". . . La cultura dominante por así decirlo, produce y limita a su vez, sus propias formas de contracultura" (5). Así, los procesos del consumo, producción cultural y la forma de organización propia de la banda rural son analizadas bajo este marco.

En este orden de ideas, el enfoque que García Canclini nos ofrece en el -- texto antes citado, también será revisado para los efectos de la presente investigación. Dicho autor señala que "El capitalismo. . . no avanza siempre eliminando las culturas tradicionales, sino apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y -- prácticas" (6).

Para responder a las interrogantes planteadas en este trabajo alrededor de los acontecimientos surgidos del encuentro entre dos formas diferenciadas de -- producción cultural, y de los efectos que su confrontación arroja sobre la producción musical diseñada por la banda de aliento, García Canclini también nos -- servirá para entender "las respuestas de las comunidades tradicionales y los -- pueblos mestizos a la dominación, de sus maneras de adaptarse, resistirla o encontrar un lugar para sobrevivir" (7).

(5) op. cit. p. 136

(6) García Canclini, op. cit. p. 17

(7) op. cit. p. 18

Bajo este marco general-global encontraremos los distintos momentos argumentales esclarecedores de la dinámica de la banda de música del pueblo de Tlayacapan, Morelos, para encontrar la relación de dependencia entre los mecanismos de dominación política y cultural frente a formas subalternas de producción cultural, así como la inter-relación entre ambas.

Partimos del reconocimiento de que las luchas en el ámbito de producción cultural pueden no tener bases económicas evidentes y comprometer sin embargo, intereses y relaciones de poder fundamentales en la comunidad. Y de que, la presencia de la competencia musical o las capacidades para producir bienes musicales es medida en función de la existencia de un mercado para dichos bienes.

La banda de música de viento de Tlayacapan (y sus miembros) entran en relaciones de fuerza y de poder (con otros grupos semejantes) al interior de la comunidad o en el ámbito de influencia en el que se desempeñan. Asimismo, entran en relaciones de lucha (en condiciones desniveladas) con la producción musical industrializada.

Por el impacto de las industrias culturales (cine, radio, televisión, - - etc.) existe un desplazamiento de temas, ritmos, instrumentos, y una incorporación tecnológica (microfonos, amplificadores) por parte de las bandas tradicionales, con el objeto de adaptarse a las nuevas leyes del mercado.

La banda y sus músicos, no existen como un islote separado de las leyes del mercado, cuando son sometidos a estas leyes su música resulta descalificada ilegítima. Las leyes del mercado capitalista de producción cultural en serie, cumple un papel importante de censura sobre aquellos que no pueden producir su música, grabarla, transmitirla en las redes de producción, distribución, circulación y consumo industrial en donde se juegan las apuestas políticas, sociales y culturales importantes a nivel nacional.

Nuestra idea, por tanto, es retomar los planteamientos hechos por García Canclini donde señala que "En la producción, circulación y el consumo de las artesanías, en las transformaciones de la fiesta, podemos examinar la función económica de los hechos culturales: ser instrumentos para la reproducción social; la función política: luchar por la hegemonía; las funciones psicosociales: cons

truir el consenso y la identidad, neutralizar o elaborar simbólicamente las con tradiciones. La compleja composición de las artesanías y las fiestas, la varie dad de fenómenos sociales que incluyen, favorecen el estudio simultáneo de la cul tura en los tres campos principales en los que se manifiesta: los textos, -- las prácticas o relaciones sociales, la organización del espacio" (8).

En lo que tiene que ver con manifestaciones culturales y formas de resis-- tencia cultural analizamos a la banda de aliento del pueblo de Tlayacapan, More los desde la perspectiva del autor anteriormente mencionado en donde señala -- que, "Las fiestas campesinas, de raíz indígena, colonial y aún las religiosas -- de origen reciente, son movimientos de unificación comunitaria para celebrar -- acontecimientos o creencias surgidos de su experiencia cotidiana con la natura-- leza y con otros hombres (cuando nacen de la iniciativa popular) o impuestos -- (por la iglesia o el poder cultural) para dirigir la representación de sus con-- diciones materiales de vida. Asociadas con frecuencia al ciclo productivo, al -- ritmo de las siembras y las cosechas son un modo de elaborar simbólica, y a ve-- ces materialmente, lo que les niega la naturaleza hostil o una sociedad injus-- ta" (9).

La vertebración del presente trabajo se funda en la persistencia de formas de organización tradicional de la economía y la cultura en su interacción e in-- terpretación con el sistema dominante de producción. La investigación parte ade más de las siguientes consideraciones: El avance capitalista no siempre requie-- re de eliminar las fuerzas productivas y culturales que no sirven directamente a su desarrollo. Si estas fuerzas cohesionan a un sector importante de la pobla-- ción, si aún satisfacen las necesidades propias de la hegemonía para una repro-- ducción equilibrada del sistema, serán elementos constitutivos del mismo; enten-- diendo que la hegemonía según Williams, relaciona el "proceso social total" con las distribuciones específicas del poder y la influencia.

La banda de música, por tanto, a pesar de pertenecer a formas de expresión cultural provenientes de lo tradicional y ancestral, cumple un papel importante

(8) García Canclini, op. cit. p. 74

(9) op. cit. p. 79

para la refuncionalización del capitalismo, ya sea que se incorpore como un medio suplementario de obtención de recursos en el campo, como un elemento de atracción turística, o sea utilizada como un instrumento ideológico, sintetizadora de espacios constitutivos de lo ancestral que unifica y cohesiona a ciertos sectores de la población.

Para comprender el papel de la banda al interior de su contexto económico social-cultural, y observar cómo ha impactado la penetración del mercado, no sólo de la producción de mercancías, sino de bienes culturales y simbólicos, planteamos el siguiente cuerpo de hipótesis.

a) Los integrantes de la banda de música, para permanecer en el mercado, tienden a modificar:

i) Su modo de producción musical, incorporando nuevos implementos tecnológicos provenientes de otras culturas.

ii) Sus productos, temas, ritmos, instrumentos.

b) La banda como medida de autoconservación, busca mecanismos de reproducción de las condiciones sociales de generación de sus bienes, y renueva constantemente a los consumidores de los mismos.

c) Las condiciones de trabajo de temporal en el campo, obligan a los integrantes de la banda a vender su fuerza de trabajo, para complementar sus ingresos. La banda, a su vez, significa para ellos un recurso económico alternativo.

d) La acción social que desempeña la banda de música de viento del pueblo de Tlayacapan -como figura representativa de la cultura popular- se desenvuelve en dos ámbitos distintos:

1) Al interior de la banda existen relaciones de poder-saber ampliamente significativos.

2) Frente a la embestida de formas de producción cultural masiva, la banda produce fuertes lazos de solidaridad comunitaria y presenta voces de identidad

tradicionales que significan un tipo específico de cultura y poder frente al -- discurso hegemónico de lo cultural.

Consideramos importante para esta investigación, presentar en los siguientes capítulos: A) Los datos generales históricos y económicos de Tlayacapan, Morelos, con el fin de situar a la banda, objeto de nuestro estudio en su contexto.

B) Los antecedentes históricos de la banda de viento en México, a través de los cuales podremos comprender su función y papel histórico-social.

C) ~~El análisis de las bandas de Tlayacapan; su historia, genealogía, historias de vida y casas de los integrantes principales.~~

D) La descripción de las fiestas observadas en el campo, en las que participan directa e indirectamente los músicos de la banda.

E) Conclusiones, en las que retomamos las consideraciones expuestas en este capítulo para determinar la posibilidad o la imposibilidad de la -- permanencia de las formas de cultura tradicionales en el país, y en el caso de la música en el campo.

II. EL PUEBLO DE TLAYACAPAN, MORELOS.

A) DATOS GENERALES.

El Municipio de Tlayacapan se encuentra localizado dentro de la zona Norte del Estado de Morelos; limitando con los Municipios de Totolapan y Tlalnepantla al Norte, el de Yautepec al Sur, al Este Atlatlahucan y al Oeste con Tepoztlán. Tlayacapan es un centro de población y Cabecera Municipal; es considerado el -- pueblo más importante de la zona llamada "los Altos de Morelos". Está a 56 kiló metros al Este de Cuernavaca y a 72 km. al Sur de la Ciudad de México. Tenochti tlán vía Xochimilco (Favier, 1977). Está situado a la entrada del paso más fá-- cil desde el sur, al valle de México sobre la cordillera del Ajusco.

Latitud	18° 57'
Longitud	98° 58'
Altitud	1636 m. sobre el nivel del mar
Habitantes	3980 en el censo de 1970
	4036 en el censo de 1980
	5000 en 1981, según el Plan Global de Desarrollo (PGD.)
	9418 según el censo escolar 1982-83

Clima: templado; temperatura máxima 32° en mayo y mínima de +6° en enero, con una media de 19°. Con dos estaciones: la seca de noviembre a mayo y la de -- lluvias de junio a octubre, captándose más de 100 millones de m³ de agua.

Tlayacapan está construida al pie de las montañas de toba basáltica que -- son la continuación de los cerros de Tepoztlán y que en este punto forman una -- especie de concha abierta al oriente.

La tierra de cultivo es muy poca y se aprovecha al máximo, es tierra de -- aluvión; esta tierra es detenida por medio de tecorrales que van formando peque-- ñas terrazas para evitar la erosión por la lluvia y el viento (Estrada, 1984).

En Tlayacapan se inventó un sistema para abonar la tierra que es poco con un método similar al de las chinampas de Xochimilco, pero en condiciones opues-- tas. Es así que dispusieron la tierra en terrazas que se fertilizaban anualmen--

te con el limo de las barrancas que, en tiempo de lluvias llevan agua torrencial. Las terrazas al noroeste de Tlayacapan eran conservadas celosamente por las familias que las cultivaban, como lo habían venido haciendo desde siglos -- ha, con maíz, frijol, jitomate, tomate, chile y calabaza (Estrada).

Servicios: Luz eléctrica en 1950.

La carretera de los Altos de Morelos, 1960.

El agua potable hasta 1970 con un pozo artesiano de 230 m. El agua potable era muy escasa, y su hidrografía muy pobre, pues sólo contaba con la barranca de Tlayacapan que nace cerca de Amatlán y que formaba parte de la -- cuenca del río Yautepec. Esta barranca sólo llevaba agua durante la época de -- lluvias. Todo el pueblo estaba atravesado por barrancas pequeñas o riachuelos -- de temporal, los cuales solían ser apresados fuera de la población para formar jagueyes.

La carretera directa de México por Xochimilco con 45 km. llega en 1975, -- con la intervención de Claudio Favier.

Educación: Escuela de Educación Preescolar con 70 alumnos.

Escuela Primaria con 1650 alumnos en dos turnos.

Escuela Primaria Col. Nacatonco con 88 alumnos.

Escuela Secundaria Técnica Agropecuaria (1970).

Preparatoria, CCH en 1973.

En el porfiriato había una escuelita municipal a la que asistían los hijos de gente acomodada, en esta escuela aprendieron varios muchachos que después se habilitaron como maestros particulares. En 1927 había ya en Tlayacapan un maestro de planta pagado por la Federación, en 1936 había tres maestros, en 1950 -- seis maestros de planta y se completó la enseñanza primaria de seis años.

Analfabetas: 540 en el censo escolar 1982-83.

B) DATOS HISTORICOS.

Tlayacapan es pueblo viejo, prehispánico en su origen. Favier presume que el primer asentamiento humano en el valle de Tlayacapan fue posiblemente Olme--

ca, por las piezas arqueológicas encontradas, "tal vez no se establecieron y só lo dejaron tumbas con ofrendas" (Favier).

Estrada asegura un poco más y dice que la cultura Olmeca ocupó la región - al 500 A.C. e igual que De la Peña, menciona que los Toltecas que habitaron en 987, "por ser paso obligado rumbo al valle de México y porque ya en Cuauhnahuac existía un fuerte señorío dominado por los Toltecas bajo el gobierno de Tepan--caltzin" (De la Peña, 1980).

Menciona que "la supremacía de los grupos nahuaparlantes en Morelos coinci de con el florecimiento de la civilización Tolteca en Tula, hacia el IX D.C. Es ta civilización introdujo en toda América Central, la agricultura, las artes -- textiles, la cerámica, la arquitectura urbana y la 'planificación económica'. El calendario Tolteca era un preciso diagrama para las actividades agrícolas" - (De la Peña).

Del siglo IX en adelante, se sabe que comienza el dominio Nahuatl. "Los Xo chimilcas fueron una de las siete tribus Nahuatlacas que llegaron al yalle de - México aproximadamente el año 917 y llegaron a Puebla, Tlaxcala y Morelos". En Morelos se asentaron los Tlahuicas en tierra caliente y los Xochimilcas en la - sierra del Ajusco desde el lago de Xochimilco, hasta la sierra del Tepozteco. - (De la Peña).

De acuerdo a estos datos, Ingham asume que el pueblo de Tlayacapan comparti ó los caracteres, la organización social y religiosa Nahuatl encontrada en -- los Altos Centrales (Ingham, 1984).

La distribución, en ambos lados de la sierra de los grupos nahuatls, les - permitió convertirse en un vital eslabón del intercambio comercial entre los va lles centrales y el sur: Oaxaca, Veracruz y Puebla.

La información escrita sobre Tlayacapan existe desde los Xochimilcas y des de entonces comienza su auge.

Posteriormente, cuando comienza la supremacía Azteca, Xochimilco y sus Pue blos aliado-dependientes, caen en su poder. Tlayacapan se convirtió en punto es

tratégico del Imperio, por sus atalayas naturales que dominan los valles meridionales, ya utilizadas por los Xochimilcas y renovadas por los Aztecas.

Los nuevos gobernantes militares se interesaban en la planificación agrícola, desviaron los ríos de Amecameca hacia Morelos y canalizaron mano de obra de la montaña hacia el valle de la tierra caliente, surgiendo una interdependencia de los Altos y las tierras bajas (Estrada).

Cuando Moctezuma el viejo funda y herмосea Oaxtepec, sus aguas curativas, grandes huertos y herbolarios atraen muchos guerreros y nobles; Tlayacapan debe haber tenido una guarnición de soldados, por ser la puerta de entrada a Tenochtitlán (Estrada).

"El trazo que dieron al poblado los Xochimilcas, fue modificado por los Aztecas en el siglo XV por las ordenanzas de Moctezuma el viejo, que al repartir sus tierras entre los vencedores, dieron al pueblo la experiencia urbana de Tenochtitlán. Conforme al urbanismo azteca, en el punto central estaría el más importante Teocalli templo-con explanada. En su proximidad, el tecpan-palacio y el espacio abierto para el tianquitzli-mercado-. Los ejes de los puntos cardinales definen cuatro campas-zonas con su calpulli-barrios. Todo ordenado en lotificaciones casi cuadradas. . . " (Favier).

"En los primeros días de abril de 1521 Hernán Cortés entra por Chalco, al territorio actual del Estado de Morelos; y el 13 de abril con la caída de Cuauhahuac (Cuernavaca) toda la región quedó bajo el dominio de los españoles.

En 1522 el dominio de Cortés sobre todo el territorio era completo. Siembra trigo, caña de azúcar y moreras, comienza la cría de caballos y la ganadería, también siembra árboles frutales.

El rey de España le da el título de Marqués del Valle de Oaxaca a Cortés con 23 villas y 23000 vasallos el 26 de junio de 1529. En 1530 reclama Totolapan y Tlayacapan como parte del marquesado.

En 1532 la Segunda Audiencia de la Nueva España declara la separación de los pueblos de los altos de Morelos del marquesado y forma el partido de Totolapan

pan y Tlayacapan como parte del marquesado.

En 1532 la Segunda Audiencia de la Nueva España declara la separación de los pueblos de los Altos de Morelos del marquesado y forma el partido de Totolapan que pasa a ser de la Real Corona. Los pueblos indígenas que quedaban dentro del marquesado del valle de Oaxaca y también bajo el régimen Virreinal, siguieron teniendo su propio gobierno y designaban a sus gobernadores por elección popular, eran República de Indias.

En 1534, el pueblo tenía 4 campas y cada una se dividía en barrios; la raza indígena fue respetada y la villa colonial se edificó sobre ella.

En 1539, el Virrey Antonio de Mendoza dotó al pueblo de tierra mediante la entrega de Títulos Primordiales, uno de los primeros en la Nueva España" (Estrada).

"La fundación Agustina de Tlayacapan dista trece leguas de Xochimilco. Era pues, el término de una jornada. El Convento de Tlayacapan, dedicado a San Juan Bautista, data de 1534. Fue uno de los primeros en construirse, en este mismo año fue elevado a la categoría de Vicariato. Para 1566 se hizo Priorato-cabeceera de zona-. Con ello quedó consagrada su importancia" (Favier).

C) CAPILLAS, BARRIOS, EVANGELIZACION Y FIESTAS.

Es importante hablar también sobre las capillas y los barrios, pues es -- aquí donde se vislumbra la presencia de los músicos con una de las funciones -- que tienen hasta hoy día, tocar principalmente para las fiestas dedicadas a los Santos Patronos.

Capillas: "En Tlayacapan se respetó la raza indígena y se edificaron capillas sobre los teocalli de cada campas que son: Santiago, el Señor de la Exaltación, El Rosario y Santa Ana. El término 'Campa' se ha perdido, queda el término barrio, pero no como antes, cuando era calpulli (parte de una unidad más -- grande congregada en un campas), sino como territorio sin relación con los otros barrios.

Fueron 26 las capillas construídas en diferentes épocas y pueden clasificarse en tres grupos, según Claudio Favier.

- Capillas de Relación, situadas a medio camino entre dos conventos.
- Capilla de cabecera de Campa o Zona.
- Capillas y ermitas de calpulli o barrio.

Actualmente hay 18 capillas y se han encontrado ruinas y cimientos de 10 más.

En cada extremo de los ejes principales y diagonales se encuentra como remate una capilla.

Barrios: Norte.- Capilla de Señora Ana en el barrio donde viven los pequeños propietarios que trabajan en el campo. Santa Ana sigue considerándose la salida a México, Tenochtitlán. La capilla de Sta. Cruz de Altica, disputa al centro del barrio a la de Sta. Ana. Altica tiene más culto, pero Sta. Ana sigue -- siendo la que preside, pasada la cuaresma, la recepción y despedida de la peregrinación de Tlayacapan a Chalma.

Sur.- La capilla del señor de la Exaltación del barrio Tenianquiahuac, agrupa a los barrios más pobres; a finales del siglo pasado cuando dejó de ser cementerio el atrio del convento de acuerdo a las Leyes de Reforma, el espacio que rodea a esta capilla se convirtió en cementerio. Es una capilla muy visitada porque en ella se venera un Cristo Negro que tiene fama de milagroso.- Antiguamente llegaban peregrinaciones desde Chalma y Chalco. El 1° de noviembre el panteón se llena de adornos, comida y música.

Poniente.- Capilla del Rosario (fiesta 7 de octubre), se dice que cuando suenan sus campanas (tiempo de cosecha) se acaba el hambre. También al poniente se encuentra la capilla de Sn. Martín; se dice que fue construída por orden personal de Carlos V y no es imposible, dice Estrada, pues tiene águilas bicéfalas en Taraceado en ambos lados de la puerta y también en el bajocoro.

Oriente.- La capilla de Santiago (fiesta 25 de julio) tien dos torres barrocas y se encuentra sobre el montículo de Pala a cuyo pie aún se si-

que extrayendo barro para la alfarería. El barrio de Santiago se llama actualmente Tezcalapa, barrio de los "brujos y los alfareros", este barrio es el más antiguo. En la capilla de Santiago sobre la loma de Pala, se bifurcan los caminos que van al sur: a Oaxaca y a Cuautla.

Las capillas de relación, unían un pueblo con otro y servían de remuda de caballos. A las fiestas de estas capillas concurrían los dos pueblos que relacionaban y se entran en el camino a los pueblos y aún poco fuera de Tlayacapan. (Favier).

La "conquista espiritual (del nuevo mundo)" como la llama Favier, representa también un punto crucial para nuestro tema, pues es precisamente en ese proceso, y cuando se ganan las altas indígenas para la Iglesia Católica, que se les integra al sistema ritual litúrgico. Los frailes introducen los sacramentos ortodoxos a la vida religiosa de los indígenas. pero también ellos y sus colaboradores transmiten elementos de la religión local que florecía en el siglo XVI en España. El foco de atención de este tipo de religiosidad fue el culto a los santos, desde el siglo XI cuando la adición a las imágenes de santos a los reliquarios de los "santos mártires", hermitaños y obispos, liberó la devoción de las catedrales, las iglesias y monasterios y permitió una más general sacralización del campo. (Ingham).

Algunos santos fueron avocados a comunidades completas y otros eran patronos especiales de barrios o vecindades particulares. En los dos niveles las vecindades se hicieron cargo del culto de los santos, de la organización y realización de sus fiestas. Este fenómeno se dió en todos los estados de la República Mexicana.

El pueblo aprendió a realizar procesiones primero al interior del atrio de la capilla abierta. "Más que la Misa-rito para iniciados-, fueron las procesiones el centro de la liturgia evangelizadora".

"Los conversos eran invitados bajo techo a los laterales de esta capilla.. La misa se celebraba en la capilla abierta. Al finalizar, se iniciaba la procesión con el Santísimo Sacramento. . . La procesión hacía cuatro pausas en las esquinas del atrio. . . , se veneraba la custodia sobre el altar . . . , conti--

nuaba la procesión hacia el altar de la siguiente esquina. . . Hechas las 4 pausas, se volvía a la capilla abierta donde el sacerdote daba la bendición final. Todo el rito conjugaba una variedad de vestuario, cantos, música, incienso y velas, posiciones físicas según el momento litúrgico. La liturgia ha sido el espectáculo audiovisual más relevante de la cultura occidental".

Este modelo de circular de procesión se repetía en las grandes fiestas, a nivel urbano: se salía del atrio para visitar las cuatro campas del pueblo. Todavía hoy, el 23 de junio, una procesión lleva en andas al santo Patrono Juan Bautista en visita a los barrios. Perdurán también pequeñas procesiones de una iglesia a otra, como la del Señor Santiago, la Nuestra Señora del Tránsito, la del Señor de la Resurrección y la del Niño Dios" (Favier).

Al mismo tiempo, el pueblo fue desarrollando lo que se llama la "religión pagana", la cual contiene elementos heterodoxos en la religión local. Los clérigos se quejaban de los bailes, cantos, fiestas y bebidas embriagantes, farzas y corridas de toros que realizaban durante la vigilia antes de las "Fiestas" (Ingham).

Así, se representaba con danzas y farzas, la lucha entre Moros y Cristianos, con el señor Santiago al frente. Estas fiestas y el Carnaval, del que hablaremos más ampliamente, eran ocasión para mascaradas en las que el orden se revierte y aparecen viejos, viejas, diablos, cabezones, igual que las representaciones de la comedia del Arte en Europa en el siglo XVI.

Para Ingham los santos y las fiestas reemplazan al dios y al Festival, pero el barrio siguió siendo la unidad cohesiva de una devoción religiosa común. El calendario Cristiano no duplicó los calendarios indígenas, pero se mantuvo la diferencia entre las fiestas del pueblo; carnavales y ferias.

Los curas tuvieron que adaptarse a las prácticas católicas no ortodoxas de la comunidad indígena, sobre todo si las costumbres tenían origen indígenas; -- por ejemplo, Ingham menciona que en la Relación de Totolapan y su partido, se critica la borrachera festiva de los indios. Menciona otro ejemplo de 1756 cuando la comunidad planeaba celebrar una corrida de toros en domingo; el cura se opuso y excomulgó al pueblo entero. El pueblo lo obligó a salir del lugar, que-

maron su casa y celebraron su fiesta sin él.

Los Agustinos se ausentaron de Tlayacapan. El convento se secularizó el 14 de noviembre de 1754. Los oficiales españoles identificaron a los jefes de calpulli, y a los viejos y nobles, como mayordomos, quienes en esa capacidad continuaron con la responsabilidad de la organización de las celebraciones religiosas. (Ingham). Como es sabido, los mayordomos siguen ejerciendo esas funciones en las iglesias, es decir, organizar, juntar voluntarios, juntar tributo para la fiesta del Patrono de su capilla.

Tlayacapan fue, pues, en el siglo XV y XVI encrucijada de caminos, frontera, lugar de comercio e intermediario entre dos ecologías.

En el siglo XVII, Tlayacapan contaba con 26 edificios para el culto, su alcaldía e innumerables casonas con aljibe.

En la Epoca Colonial, en Tlayacapan se explotó un mineral de oro, ahora -- abandonado. Durante todo el período colonial, fue un importante centro de comercio dedicado a la agricultura, alfarería y a la fabricación de pólvora.

La población estaba dividida en Peninsulares, criollos, naturales y negros entre todos estos habían mestizos y castas.

Las ocupaciones eran diversas: agricultores indígenas, frailes agustinos, funcionarios de la corona, soldados, mineros, comerciantes, arrieros, alfareros terratenientes, esclavos africanos, apicultores y trabajadores de la cera (Es--trada). No había la ocupación de músico propiamente; éstos podían ser agricultores, frailes, soldados y hasta esclavos; es decir, que ejecutaban la música como actividad aleatoria a su trabajo.

Tlayacapan llegó a tener a mediados del XVII, 180000 habitantes, y dejó de ser dependencia de Totolapan para convertirse en cabecera de otros pueblos. Pero lo escaso del agua y tierra laborable, así como el cambio de rutas comerciales, disminuyeron la población. La frontera del Virreinato se desplazó hasta el mar. Tlayacapan ya no fue frontera y quedó semiabandonada.

En 1740 Tlayacapan perteneció a la alcaldía de Cuernavaca y ésta a la provincia eclesiástica de México.

La relación de 1743 indica que habían 75 familias mestizas, 61 familias españolas y 1222 familias indígenas en el Municipio (Ingham: Rojas Rabiela). Los mestizos eran llamados gente de razón.

De la Peña insiste en el marco de unidad simbiótica entre montañas y valles, dentro del que la diferenciación social tuvo lugar en Tlayacapan. Se basa en el continuado éxito del negocio de la caña de azúcar.

". . . a principios del XVII, el mercado del azúcar creció, lenta pero firmemente tanto a nivel nacional como internacional. Esto permitió la expansión de las haciendas y la concentración del capital en las tierras bajas; permitió también la consolidación del negocio del azúcar como eje de la organización social y económica en todo Morelos. . . Por otro lado la población casi no creció debido en gran medida a los estragos ocasionados por la viruela y otras enfermedades importadas de Europa.

También es interesante apuntar las consideraciones que sobre la fiesta en la época colonial hace De la Peña: "La fiesta es un acontecimiento que tiene lugar dentro de un contexto particular, en el cual operan las fuerzas sociales. . El encuentro real de las fuerzas a través de la interacción, da como resultado la formación de un campo social".

En ese contexto, define la fiesta de esa época como símbolo de cohesión. Como reflejo de la riqueza, la devoción y la cohesión de la comunidad. Como afirmación simbólica de los patrones de cooperación asimétrica entre la colonia y los indios. Como oportunidad para que los funcionarios colaborasen con los curas en su labor de evangelización. Era también ocasión crucial para expresar alianzas entre los funcionarios indígenas y los curas; afirmación simbólica de la simbiosis entre los pueblos y las haciendas azucareras. Era costumbre que éstas colaborasen en el financiamiento de las festividades como manifestación de buena voluntad hacia los trabajadores estacionales, o como pago de los pastizales y bosques del pueblo. En Tlayacapan, por ejemplo, la festividad más importante era la de San Juan; cuya imagen no se conservaba en una capilla del ba-

rrio, sino en la iglesia principal-costumbre que subsiste-porque representaba - la unidad de todos los barrios dentro de un solo pueblo. Para esta festividad la hacienda de Pantitlán contribuía en los siglos XVII y XVIII, con miel, azúcar y dinero, así como con varios toros para una corrida (De la Peña). También proporcionaba a los toreros; sus vaqueros, generalmente gente mulata o de color quebrado. El pueblo aportaba comida y bebida para la fiesta y música de clarín y caja (Warman, 1969).

La rebelión criolla y mestiza contra la Corona, en 1810, encabezadas por Miguel Hidalgo y José María Morelos-en cuyo honor se dió nombre al estado de Morelos- encontraron firme apoyo de parte de los campesinos y trabajadores de la región de Cuautla-Yautepec.

De la Peña divide al siglo XIX en dos periodos para Morelos, en relación con la disminución de la tierra de los pueblos y el aumento del tamaño de las propiedades privadas.

El primero dura hasta 1880 cuyas características son:

- Proceso de expropiación de la tierra comunal (iniciado en el Virreinato) sobre todo en las tierras bajas.

- Producción en campos de caña e ingenios de las tierras bajas para mercado nacional y para exportación.

- Los Altos preparaban y proporcionaban cereales, carne y mano de obra.

- División regional del trabajo.

- Rivalidad política entre españoles, criollos y mestizos.

- Contradicciones entre hacienda y pueblo.

- A nivel local.- Tlayacapan: transformación del gobierno local y de las fiestas religiosas.

El segundo (1880-1910), "se caracterizó por una repentina expansión del -- mercado mundial del azúcar que determinó un nuevo crecimiento de los ingenios -- de Morelos y, concomitantemente, la necesidad de monopolizar tierras directamen te. Los pueblos de las tierras bajas perdieron prácticamente todos sus terrenos y la voracidad de las haciendas comenzó a abarcar también tierras de las comuni dades montañosas. . ." (De la Peña).

Por su lado, Ingham menciona los datos de un censo con fecha 1843, que indica que habían en Tlayacapan 13 agricultores, 324 jornaleros, mas artesanos -- que hacían dulce, velas, cuetes, zapatos y sombreros; sastres, herreros, barbe ros, plateros y músicos.

Estrada especifica que en la época independiente, durante el apogeo de las haciendas Pantitlán, Cocoyoc, Oacalco y antes de la introducción del ferroca -- rril, Tlayacapan se dedicó al acarreo del azúcar que era llevada a la Ciudad de México en recuas propiedad de gente del pueblo. "Los arrieros recogían en Tlaya capan velas de cera y alfarería. La mercancía era llevada hasta la calle de Me sones, por el canal de la Viga".

En 1870 Tlayacapan queda erigido en Municipio.

En 1879 se inaugura la estación de telégrafos.

En 1885, según Cecilio Robelo "de las 25 capillas que eran de otros tantos barrios, existen en esa fecha solamente 19 dedicadas a el culto". Para esta fecha Tlayacapan estaba en decadencia; a fines del siglo XIX estaba casi deshabi tado. En gran parte, dice Estrada, fue por el ferrocarril que pasaba por Yaute pec (1883), lo que explica la creciente posición económica marginal de la comu nidad de Tlayacapan. También se mencionan como causas, la expulsión de los espa ñoles y la Revolución de Ayutla.

"Cuando se despobló el pueblo, en septiembre 29 de 1894, se le quita al Mu nicipio de Tlayacapan el pueblo de Oaxtepec y se le agrega en lo político y ju dicial el pueblo de San Andrés de Cuautempa.

Pasada una fuerte epidemia en el siglo pasado, Tlayacapan resurgió. Los ha

cendados de tierra caliente construyeron casas de verano incitados por la frescura del clima.

Los habitantes de Tlayacapan trabajaban en las haciendas de Pantitlán, -- Oacalco y Atlihuayan en tiempo de zafra" (Estrada).

Volviendo a la transformación de las fiestas religiosas en esa época, que menciona De la Peña, se refiere a que las autoridades confirman que nadie debe ser obligado a dar dinero para una festividad religiosa. . ., cien años antes - el veredicto era diametralmente opuesto.

Por otro lado, menciona los cambios de papel político de la Iglesia, que - afecta al sistema de fiesta por una reducción sustancial del número de sacerdotes. . . Muchos pueblos carecían de cura residente durante largos períodos". -- Las Leyes de Reforma no solo desamortizaban la propiedad eclesiástica, sino también la tierra poseída por las comunidades indígenas, dejó de existir la base - material del sistema de barrio; se proporcionaba así a los descendientes de los indios la oportunidad de obtener propiedad individual, a fin de que pudieran -- participar en una economía capitalista libre. . . La imagen del santo del barrio no era ya el símbolo de los derechos formales de un grupo sobre los recursos comunales. . . " (De la Peña).

Pero no todas las fiestas desaparecieron: "su persistencia debe explicarse en relación con el nuevo contexto social de las comunidades. Para la gente sin tierra, la presencia del cura, no era ya esencial para llevar a cabo una ceremonia. . . Esto era posible gracias al desarrollo de una categoría de especialistas rituales laicos en las comunidades, que estaban a cargo de dirigir las plegarias colectivas, cantar himnos y tocar música (D.P.). Esto llevó al surgimiento de lo que se ha denominado "catolicismo popular" que funcionaba y funciona - aún, en forma separada de la religión oficial de la Iglesia.

Por parte de la Iglesia, Claudio Favier habla de la iglesia de Tlayacapan: "En el coro hay pintura, de diversas épocas. . . Casi sobre el arco de entrada, un texto muy significativo del cristianismo formal y decadente del siglo XX: Mo tu propio de su Santidad Pío X. . . Mantener el decoro en la Santa Iglesia Casa de Dios, donde se celebran los augustos misterios de la religión. . . Los canto

res tienen verdadero oficio. . . Las mujeres siendo incapaces de tal oficio jamás serán permitidas y queda absolutamente prohibido que tomen parte en el coro en las celebraciones de los oficios. . . Finalmente queda prohibido el uso del piano como también el de los instrumentos ruidosos y ligeros como el tambor, - el bombo, los platillos, el chinesco y otros por el estilo. . . Enero 21, 1904" (Favier).

Para la élite la religión era un asunto personal asociado a experiencias - internas más que a símbolos colectivos. Para los otros (mestizos), la religión estaba entretrejida con muchas esferas de la vida social. Sus actividades económicas habían incluido tradicionalmente al comercio en pequeña escala; y el comercio estaba estrechamente asociada con el ciclo de las fiestas.

Los aspectos recreativos y comerciales de las fiestas existían desde la -- época colonial; persistieron y más aún, se convirtieron en aspectos dominantes en la medida en que el sector de la población "indígena" siguió siendo excluido de la participación en la riqueza y los símbolos de prestigio de los estratos - superiores.

Pero en el contexto social en el cual tenían lugar las fiestas del pueblo, encontramos una vez más alianzas y oposiciones. Parte del funcionamiento de estos eventos procedía de la élite misma, como estrategia para mantener buenas relaciones con sus asalariados y medieros. Las haciendas de las tierras bajas seguían pagando las corridas de toros en Tlayacapan, y los mercaderes más ricos - de Atlatlauhcan pagaban las velas y las bebidas en las fiestas de San Mateo. La religión popular no era la mera expresión de una cultura "folk" estática que respondía a "necesidades locales" (D.P: Carrasco).

Cuando estalló la Revolución, la mayoría de la gente apoyaba a Zapata y -- los ricos comenzaron a abandonar el pueblo. En Tlayacapan la primera violencia ocurrió el viernes santo de 1911, cuando una fuerza zapatista entró al pueblo - perseguido por tropas federales.

Las montañas de Tlayacapan ofrecieron escondites naturales usados por los zapatistas. Algunos hombres del pueblo fueron "revolucionarios", muchos evadieron la lucha y otros lucharon intermitentemente. Sin embargo, todo el pueblo su

frió, sobre todo los más pobres. Los ricos huyeron a zonas urbanas y algunos -- nunca volvieron (Ingham).

"En enero de 1913, se descubrió en Tlayacapan una epidemia de tifo que se propagó a Yautepec. De 1913 a 1920 hubo completo desorden, los pueblos caían en manos alternativamente de zapatistas y federales.

Después de la Revolución de 1910, Tlayacapan quedó sumido en la miseria, -- pues su principal fuente de riqueza fue exterminada al abrirse paso nuevos medios de transporte.

Con la Reforma Agraria, Tlayacapan hizo su entrada al mundo moderno (De la Peña p. 111 "la reforma agraria en Tlayacapan"). En 1929 la hacienda de Oacalco reclama títulos de propiedad ejidal para el pueblo. En 1937 y 39 se agregaron más tierras.

Por otro lado la Revolución no alteró la estructura de clases de la sociedad local. Las pocas familias ricas que quedaron y que manejaban el gobierno del pueblo antes de la Revolución, dejaron de hacerlo, pero siguieron teniendo relación político-familiar con los presidentes municipales durante los 20s y -- los 30s. Un reporte de 1929 indica que la distribución de las tierras era muy -- desigual. De 86 pequeños propietarios, 7 tenían de 75 a 16 hectáreas, mientras que la mayoría tenía menos de 10, y 21 menos de una hectárea cada uno (Ingham).

En 1930, según De la Peña, "había muy poco dinero para comprar no existía ni una sola tienda de mediana envergadura en toda la región. Los mercaderes se manales al aire libre-tradición antigua--continuaron celebrándose en los pueblos más importantes. Los campesinos vendían cereales, fruta y verdura y compraban -- percal, manta y huaraches traídos por vendedores ambulantes venidos de Ozumba y Cuautla. Los arados de madera y los azadones también venían de fuera, al igual que los animales de carga, que eran vendidos por negociantes ambulantes. La loza de barro y la cerámica ceremonial eran hechas en Tlayacapan. Los adobes y tejas para la construcción eran hechos por especialistas en cada comunidad. Cada familia recogía leña para cocinar de los cerros, y agua del jaguey; pero cada -- comunidad tenía alguien que se ganaba la vida acarreado agua o vendiendo leña. Ser músico en una banda local era una fuente de ingresos razonable: las persis-

tentes fiestas necesitaban música. La gente importante de la localidad eran el cura-cuando lo había-, el maestro y los funcionarios de gobierno" (D.P.).

D) LAS DECADAS DE EVOLUCION.

En los 40s, los campesinos adquieren animales de carga y herramientas ligeras; cultivaban arroz y cacahuete en el ejido y maíz, frijol y calabaza en las tierras de alrededor. La industria del azúcar revivió y la caña se sembró en el ejido. La carretera de terracería que se construyó en 1946, animó la producción para el mercado urbano. Y en los 50s, "la revolución verde" (D.P.: p. 147) proporcionó tecnología para el cultivo del jitomate, como cultivo mercantil. El nuevo método de cultivo del tomate convirtió a Tlayacapan en una comunidad rural muy rica. En los 50s y principios de los 60s, los precios del jitomate en el mercado nacional subieron, además se abrieron más carreteras, de terracería, permitiendo el acceso a prácticamente todos los pueblos.

En 1960 la carretera principal fue pavimentada. En 1965 la construcción de la carretera México-Cuatla que pasa inmediatamente debajo de los Altos de Morelos, hizo los viajes más rápidos y fáciles. Se establecieron servicios regulares de autobuses en la región y gracias a la autopista, se pudo viajar en autobús de la región a la Ciudad de México en unas dos horas. El viaje a Cuernavaca lleva una hora; a Yautepec y Cuatla, 30 minutos.

Con la introducción de la electricidad, la gente comenzó a comprar televisores y consolas en Cuatla. El sistema educativo oficial se expandió y a fines de los 60s una fábrica de papel de la Ciudad de México comenzó a explotar los bosques del norte; la papelera contra mano de obra local por cortos períodos.

En 1970 y 71 se instalaron casetas telefónicas en las Cabeceras Municipales. En 1974 se inaugura una carretera que atraviesa el Ajusco. Esta permite llegar a Xochimilco en 30 minutos. "Televisión, radio, revistas y periódico contribuyen a divulgar propaganda en favor del uso de artículos urbanos y de la adopción del estilo de vida de la sociedad de consumo. El turismo de fin de semana representa también un cambio en la orientación del mercado de Tlayacapan; y algunos ciudadanos y extranjeros compran lotes y casa en el área" (D.P.).

Según el Plan Global de Desarrollo: (1980).- Tlayacapan es el poblado más grande del municipio y casi cinco veces más grande que el poblado que les sigue en tamaño.

- La mitad de la población tiene 15 años o menos.

- Tomando en cuenta que la actividad más importante es la agricultura en la cual se ocupan tanto los productores como sus familias, se tiene que aproximadamente el 40% de la población se puede considerar económicamente activa en esta ocupación.

- En un muestreo realizado, el 95% del PEA se dedica a la agricultura y el resto son empleados, obreros y profesionistas.

- Encontramos en el Censo General de Población de 1981, que el 85% de la población total la constituyen los agricultores, amas de casa y estudiantes, -- (cinco "músicos . . .").

- El 60% de las familias entrevistadas por el PGD, poseen ejido.

- En el barrio de Santiago las actividades agrícolas se complementan con la alfarería.

Ingreso: El 75% de los trabajadores recibo igual o menos que el salario mínimo y el 18% recibe entre 1 y 2 veces el salario mínimo y el resto está arriba de este ingreso.

Organización comunal: El poblado ha tenido tradicionalmente 6 barrios, aun que actualmente hay una tendencia a identificarse con los cuatro más antiguos, Nacatonco es una colonia nueva, producto de una invasión de inmigrantes principalmente de Guerrero y Oaxaca.

Habitantes por vivienda:

Número de miembros	%
2 - 4	11.7
4 - 6	40

6 - 10	39
10 - 15	6.2
15 - 20	3.1

- Los predios son habitados por una sola familia; la composición familiar es del tipo extendida, en las que la gran mayoría de ellas tiene de 4 a 10 miembros.

- La población en su gran mayoría es nativa de la zona. Sólo en la colonia Nacatonco ha llegado del sur buscando nuevas oportunidades de trabajo en la zona. La mayoría son jornaleros.

- Predomina el crecimiento natural de la población. La comunidad es Católica y conserva tradiciones de festejos a los patronos de barrio a través de los mayordomos; con éstos cooperan todas aquellas personas que tengan preferencia por un Santo Patrón aunque no sean del barrio.

- Las festividades más importantes son la de San Juan Bautista, la de Santa Ana, la del Tránsito de la Virgen. Normalmente se festejan con fuegos artificiales y feria que puede ser más o menos concurrida.

Anualmente se organizan peregrinaciones a San Juan de los Lagos, la Villa de Guadalupe y el Santuario de Chalma.

Recursos económicos: Se dan dos temporadas de cultivo, la de invierno y la de primavera, es en ésta cuando se siembra la mayor parte de las tierras. En 1979 se cultivaron 1233 ha, casi el 70% de la superficie.

- En 1980 la demanda actual de empleo es mayor que la capacidad de absorción de mano de obra de las tierras laborales.

- Para el 2000 se requerirán aproximadamente 1900 nuevos empleos, por lo que será necesario que la futura demanda de empleos se canalice a otras actividades aparte de la agricultura.

- Aparte de la agricultura se ha visto un incremento en otras actividades

primarias, las cuales hay que fomentar, especialmente aquellas con poca demanda de sueldo, como la porcicultura y la apicultura.

- Los productos agrícolas más importantes son el jitomate, el maíz y el tomate, aunque también se cultivan frijol y calabaza.

- Las actividades económicas de la zona en segundo lugar son pecuarias y apícolas.

- En relación con las actividades secundarias, se produce alfarería en el barrio de Santiago y cuenta con tres talleres de herrería, no se cuenta con ninguna otra actividad extractiva o de transformación, se considera que existen -- condiciones para la creación de agroindustria.

- En las actividades terciarias en el aspecto de comercio, éste es básicamente local.

III. LA TRADICION DE LA BANDA DE VIENTO EN MEXICO.

A) ANTECEDENTES HISTORICOS.

Para hablar de la música en el México actual, hay que regresar al viejo -- continente, y simultáneamente observar la evolución musical en el México prehispánico y la Nueva España. El Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista nos ofrece, en el folleto del álbum Cinco Siglos de Bandas - en México, estos antecedentes importantes para la comprensión del estado actual de las bandas de viento en México.

"Antiguamente se designaba con el nombre genérico de bandas a los grupos - musicales de instrumentos de viento o cuerdas. En la actualidad sólo reciben este nombre los conjuntos de viento y percusión.

Si por su ubicación social las bandas vienen a ser civiles o militares, es tal la naturaleza de su relación que puede decirse que la historia de las ban-das es una sola y que una u otra condición es meramente circunstancial.

Los instrumentos musicales acompañan la historia de la cultura. Los hebreos, según la tradición bíblica, utilizaban la flauta, la trompeta y la lira. -- Los viejos soldados romanos combatieron al son de diversos instrumentos: la -- trompeta, la tuba, el litus, la buccina y el cornu. También conocieron el uso -- de tambores y timbales, pero no destinaron esos instrumentos a la guerra.

Fueron los condottiere (mercenarios italianos) los primeros en usar el tambor, el chiflo y el pito, para regular la marcha de un regimiento. Heredaban, sin duda, toques de las legiones romanas que ya se habían generalizado en Europa, al establecerse el uso del tambor y la trompeta. La multiplicidad de combinaciones de alientos y percusión, dieron origen a diversos tipos de bandas.

En las culturas prehispánicas de Mesoamérica fueron de uso corriente las -- trompetas de barro y de caracol y los tambores huéhuetl (tambor grande de un -- parche) y teponaztli (tambor de madera). Los ejércitos españoles trajeron consigo la música de trompetas, clarines, tambores, atabales y cajas.

La incorporación de la música al cerrado sistema que rige la actividad militar obedeció básicamente, y en todos los casos, a la necesidad de incentivar el ánimo combatiente de los soldados, generalmente involucrados en luchas cuyo carácter no alcanzaban a comprender; y, en menor medida, al interés de crear un estruendo tal que amedrentara a la parte contraria.

Es sólo a partir del siglo XVI que los ejércitos empiezan a perfeccionar su código de señales en base a diferentes golpes de tambor y toques de trompeta. Desde este momento y hasta el siglo XVIII, la música militar ofrece una evolución dinámica y constante, dando como resultado el perfeccionamiento de algunos instrumentos, debido a las necesidades de la música renacentista, del barroco y del clasicismo y también al continuo crecimiento de los ejércitos y al perfeccionamiento de las tácticas militares.

La primera banda militar organizada nació a iniciativa de la emperatriz María Teresa de Austria, en 1741. Por órdenes expresas suyas, una banda militar marchó al frente del regimiento austriaco que combatía a las tropas de Federico el Grande, tocando música popular. El éxito de la medida imperial fue noble; -- no sólo fortaleció el ánimo de los soldados, sino también el de la gente del --

pueblo, que los vitoreaba al pasar. La innovación austriaca comprobó que los soldados actuaban con mayor arrojo con el estímulo de la música popular de su país.

En Alemania las bandas militares se componían de 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y 2 bajones. Luego se le agregaría 1 flauta, 2 trompetas, 1 contrabajo y el serpentón.

El Congreso de la Historia y la Teología Musicales, celebrado en París en 1900, para unificar las divergencias originadas por la variedad y la diversidad numérica de los instrumentos que integraban las distintas bandas, estableció -- una estructura-tipo, con dos variantes: la de 66 instrumentos, denominada 'MUSIQUE D'HARMONIE' y la de 49, llamada 'FANFARE'. En la actualidad, estas estructuras han caído en desuso--sobre todo en México, y muy especialmente en las bandas civiles" (INI).

B) LAS BANDAS EN MEXICO.

Desde el período prehispánico en México es tradicional el empleo de instrumentos de viento y de percusión. Los códices, la cerámica, los frescos y las es-
telas (gráficamente), entre otras fuentes de información, nos dan noticia del -
tipo de los instrumentos y su uso; de cómo las agrupaciones musicales cumplían
una función religiosa, militar o civil. Entre los Aztecas, por ejemplo, se inte-
graban conjuntos de trompetas de caracol, huéhuetl, teponaztli y sonajas.

A esta clase de instrumentos, los mixtecos agregaban el áyotl (caparazón -
de tortuga), en tanto que los zapotecos tocaban el tambor de doble parche, la -
flauta de carrizo de pico, y el áyotl. Los mayas daban el nombre de zacantan al
huéhuetl y el de tunkul al teponaztli, que frecuentemente combinaban con las --
trompetas de caracol, de corteza y de barro, para uso de sus bandas militares.

Todos estos instrumentos eran útiles durante las acciones de guerra. A las
voces de los combatientes se mezclaba el sonido de los teponaztlis. Con el cara-
col se emitían órdenes, aprovechando que su sonido podía ser percibido a bastan-
te distancia. Las señales de combate partían de tlacatecutli, de acuerdo con el
criterio del jefe del ejército. Sus órdenes recorrían el campo de batalla repe-

tidas por los tambores que algunos oficiales llevaban sobre la espalda para el efecto. Las cornetas de caracol y los grandes huéhuetls desde lo alto de las pirámides repetían las noticias; manteniendo señales constantes a lo largo del día.

Con la llegada de los conquistadores españoles, nuevos instrumentos ocuparon el espacio musical del país. Desde luego, los primeros fueron los instrumentos de uso militar: trompetas, tambores y pífanos; igualmente los que trajeron consigo los soldados para su esparcimiento: el arpa, la viuela, el rabel. . .

Aún cuando el tambor y las trompetas eran básicamente usados con fines militares, conjuntos de este carácter presentaban en tiempos de paz, útiles y diversos servicios: anunciaban el paso de los pregoneros y los edictos y ordenanzas que emitían las autoridades. Para este fin, también se utilizaba la chirimía y así se integraban conjuntos de considerable dimensión, como la banda de chirimiteros de la Catedral de México.

Los músicos y sus instrumentos precedían el paso del pendón en las fiestas y procesiones, contribuyendo con su imponente presencia al colorido y al fasto de estos eventos. Recibimientos de virreyes, victorias de España, muertes de reyes o canonizaciones eran especialmente celebradas en la Colonia de conjuntos de bandas indígenas y españolas en grandes mitotes procesionales" (INI).

"Los clérigos españoles influyeron decisivamente en la difusión y en el conocimiento de los instrumentos y géneros musicales de origen europeo".

". . . La vida religiosa continuó a través del gobierno virreinal afianzando en el alma de los indígenas, las tres virtudes teológicas en medio de alabanzas a María, a Jesucristo, a la Santa Cruz, junto con invocaciones y misterios para el Rosario. Quedaron establecidas desde entonces las romerías piadosas los santuarios, y el pueblo del campo acostumbró desde aquellos días cantar mañanitas, salutations y tiernas despedidas a las imágenes; no hubo fiesta religiosa en que no se representase ante los altares alguna loa o canto en que interviniesen los indígenas con girones de su propia vida, poniendo las bases de un teatro popular" (Vicente T. Mendoza, 1956).

"Fray Pedro de Gante inició en Texcoco la enseñanza y fabricación de instrumentos con un laborioso y atento grupo de indígenas. Torquemada que recoge - estos testimonios, refiere que los primeros instrumentos ahí construidos fueron flautas, chirimías, orlos, vihuelas de arco, cornetas y bajones. De este modo - se hizo accesible para los indígenas el uso de los nuevos instrumentos de la metrópoli española, operación que por su precio no estaba al alcance de la mayoría de los músicos.

Los cantores y los instrumentistas fueron distribuidos y asignados al servicio de las iglesias. A partir de 1547, la Catedral de la Ciudad de México admitió músicos laicos aptos en diversos instrumentos para integrar su orquesta, con el propósito de utilizarla en servicios religiosos y festivos. Se generalizó el uso de un instrumento, el sacabuche, que formó parte de esa orquesta y -- puede ser considerado como antecedente de los actuales trombones.

Los instrumentos de aliento más comunes de la época colonial fueron la - - trompeta y el clarín, especialmente en cuestiones de orden militar; el sacabuche, el oboe y el fagot, se popularizaron en el XVIII, sobre todo para composiciones de carácter religioso. Hasta mediados del siglo pasado, la iglesia contó con los mejores músicos, lo mismo compositores que instrumentistas" (INI).

". . . A medida que se iban transformando los instrumentos en Europa, la Nueva España recibía al poco tiempo las últimas novedades. Los músicos más o menos profesionales se ponían al día con los nuevos instrumentos, mientras que el músico aficionado, el músico popular, particularmente el que vivía alejado de - las grandes ciudades criollas y mestizas, conservaba los instrumentos anteriores, cambiándolos sin embargo en sus formas, materiales, tamaños y afinaciones.

Los músicos profesionales encontraban trabajo ante todo en las catedrales, en los coros y orquestas que debían participar en las ceremonias religiosas. Pero estos músicos no se limitaban a sus quehaceres eclesiásticos, sino que encabezados por sus propios maestros de capilla, participaban en la vida musical -- profana con sus composiciones e interpretaciones, cantando y tocando en fiestas criollas, ceremonias cívicas y fandangos del vulgo. El contacto entre músicos profesionales y músicos propiamente populares, era pues, bastante estrecho con el consiguiente intercambio de conocimientos" (Jas Reuter, 1982).

". . . Al cambiar el aspecto político de nuestro país con la caída del Imperio, cambia también el aspecto de la lírica popular, pues en el momento en -- que la canción, asimilada plenamente por el pueblo, permite dentro de sí la intrusión de las formas bailables europeas: Vals, Polka, Mazurka, Redowa, Schottis, Marcha y danza Habanera" (Vicente T. Mendoza).

Es así como se da el proceso de "folklorización", como lo llama Carmen Sordo; es decir, que el fenómeno del trasplante es cuando las piezas son traídas a México, "el pueblo de México gusta de ellas, y sin sentir recibe la influencia de otra cultura completamente ajena. Así se produce el fenómeno de transculturación que incita generalmente al de asimilación: el pueblo absorbe ese hecho folklórico, le gusta, lo practica, lo satiriza y sin embargo aún lo siente extraño como se podrá ratificar con las coplas mexicanas de una de las primeras varso--vianas de la época. . . (Sordo p. 95).

. . . El mismo proceso fenomenológico sufrieron la polka, el schottis la walona, las cuadrillas, el vals y la redowa. El schottis, palabra proveniente del alemán, es una danza circular que estuvo muy en boga en los salones, tanto europeos como de este continente en la segunda mitad del XIX. . .

Las cuadrillas son contradanzas francesas que se introdujeron en París a principios del XIX; comprendían dos variedades: la ordinaria y la cuadrilla de lanceros. Esta última fue inventada en París por Laborde, en 1856, y se caracteriza por ejecutarse formando grupos de cuatro parejas. . . Las primeras cuadrillas y contradanzas llegaron a México durante la intervención americana, como las 'virginias' (en Durango).

". . . Los invitados de las haciendas y ranchos vecinos se divertían con juegos de salón y se disputaban los lugares para bailar la cuadrilla de 'las sillas'. La mazurka fue también popular en el siglo XVI, y aquí nos llegó hacia mediados del XVIII, pero durante la época de Juárez se convirtió en reina de -- tertulias y salones tanto de la corte de Maximiliano, como de la aristocracia, pasando después al pueblo quien principalmente gustaba de enmendaduras, y logró arraigo en todo el país el vals-mazurka, y en el norte la polka; ésta es originaria de Checoslovaquia, su nombre se deduce de la palabra checa pulka, que -- quiere decir medio paso, que es el característico de su coreografía.

De todos estos géneros, el más importante ha sido el vals, pues fija la estructura musical de la mayor parte de nuestras canciones tanto tradicionales como folklóricas y comerciales. Conviene aclarar que las cuadrillas y el vals hicieron su entrada en México antes de la intervención francesa; el vals poco después de la guerra de Independencia, hacia 1815, debió ser ya popular pues en -- ese año fue denunciado por Lorenzo Guerrero a las autoridades eclesiásticas, -- quienes lo prohibieron por considerarlo inmoral (Sordo, p.p. 97-98).

El encanto del vals inspiró no solamente a nuestros compositores que enriquecieron con sus obras la literatura pianística mexicana de todo el XIX, sino que fue musa de poetas hasta principios de este siglo. Ramón López Velarde imprimió su poesía con la huella del vals en "La sangre devota".

Por otro lado, Sordo comenta que el canto es un medio poderoso para divulgar las noticias y ha sido siempre el compañero fiel de los ejércitos, el animador que celebra las noticias victoriosas o cura las heridas de una derrota. En la época de la Reforma, las canciones, seguidillas, jarabes, marchas, sones, coplas, mañanitas y danzas contribuyeron de manera muy eficaz al desprestigio del invasor y del imperio, y fueron factor decisivo de unión e identificación.

". . . Pero el gusto de los criollos y mestizos por aceptar las noticias musicales de Europa y adaptarlos a las sencibilidades regionales de México, contrastaba y sigue contrastando con el acendrado 'conservadurismo' musical de los grupos indígenas que utilizaban y utilizan la música y la danza como elementos rituales en su comunicación con las fuerzas sobrenaturales. Con la misma seriedad con que antes ofrendaban su expresión musical a las deidades Xochipilli o Tezcatlipoca, lo hacen ahora a las figuras cristianas Dios, Jesús, María, Santiago, San Miguel. . . (Reuter).

"Las primeras bandas militares del México Independiente se instituyeron -- oficialmente a partir de 1867, al triunfo de la República. Se trataba de dotar a cada batallón de una banda de música militar, posiblemente inspirados en las excelentes bandas del ejército expedicionario del Mariscal Bazaine o en la Guardia Imperial de Maximiliano de Austria. Las bandas militares mexicanas se formaron con músicos nacionales seleccionados entre los numerosos ejecutantes de instrumentos que había en el país. Músicos de todos los estados eran reclutados pa

ra ocupar sus plazas, conformándose así bandas de muy alta calidad musical" -- (INI).

"La formación de las bandas militares hizo desaparecer a las bandas civiles que estaban organizadas en la capital, con distribución de una para cada cuartel de la ciudad. Los cuarteles corresponderían de cierta manera a las actuales delegaciones.

Al triunfo de la República, las principales bandas eran la Banda de la Genarmería Montada, antes de Ex-Acordada dirigida por el compositor Eduardo Guevara (Gavera?) (uno de los maestros de capilla de Maximiliano); la Banda de los Supremos Poderes, dirigida por el compositor Miguel Ríos Toledano, quien fue el primer músico que recopiló todos los sones y aires nacionales, haciendo con ellos arreglos y versiones para piano y posteriormente arreglos para su Banda de Zapadores.

A raíz de la intervención francesa, se mezclaron los toques militares, con los sones del país. Este es el caso de la danza de las Mascaritas, y que aparece con el antaño famoso toque a deguello, y que ahora está en desuso.

La infiltración de los toques militares con la música del país, se debió al hecho de que algunos batallones del ejército francés estuvieron acuartelados en diversas partes de la República, como en Yanhuitlán, Oaxaca; Cuetzalan e Ynahuitalpan, sierra de Puebla. En el caso de la danza Mascaritas, el uso de la máscara no es de carácter totémico, sino es la adopción del pueblo para representar al europeo blanco y de ojos azules en los bailes de Carnaval, principalmente para ridiculizar a los zuavos quienes se les denominaba chivavos, ya que los hombres son quienes visten de mujer " (Sordo).

"Cuando volvieron a surgir las bandas civiles en los pueblos-incluidos los alrededores a los núcleos urbanos-, no ocurrió otro tanto en las ciudades.

Las bandas llegaron a formar parte de nuestras instituciones musicales a principios de este siglo (1910), al crearse la clase de instrumentación para bandas militares en el Conservatorio. Así lo recuerda Julián Carrillo en su trabajo 'Errores universales en música y física elemental', en el capítulo relati-

vo a la instrumentación para banda militar.

Porfirio Díaz se preocupó por dotar a su estado natal, Oaxaca, de las mejores bandas de entonces, encargando a Macedonio Alcalá, autor del vals 'Dios nunca muere', el Conservatorio y la instrucción musical pública. El auge de las -- bandas indígenas en Oaxaca, Morelos y Michoacán, data de principio de este siglo" (INI).

Jorge Velazco nos recuerda también a la Banda de Zapadores, la cual ya formada fue dirigida en su mejor época por Velino M. Preza, nacido en 1875 en Durango. "Preza había estudiado en su ciudad natal y en 1888 llegó a México para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música. . . Preza tenía talento especial como director y arreglista, compuso muchas marchas para su conjunto y después de un buen período de entrenamiento al frente de la Banda de Zapadores, -- fundó en 1904 la Banda de Policía que llegó a ser la mejor de México y una de -- las más finas del mundo en su último período (Velazco, p. 92).

Al decir México, debe recordarse que había en la ciudad por lo menos otras tres bandas de calidad (la Banda de Zapadores, la Banda del Estado Mayor, y la Banda de Artillería), amén de otras de no mala fama y que todas las capitales -- de los estados tenían por lo menos una banda. . ." (Velazco).

"En 1920, el secretario de Guerra y Marina, Plutarco Elías Calles, crea la Inspección de Músicos Militares, a cuyo frente queda el mayor Atanasio Castañeda. Sin embargo, poco tiempo después, un nuevo secretario de Guerra y Marina, -- Joaquín Amaro, desaparece la dependencia por razones de carácter económico. Fue así como los miembros de las bandas que sostenía la oficina desaparecida, pasaron a reforzar a las bandas civiles.

Por otro lado, las bandas han cobrado cada vez más arraigo en los diferentes grupos étnicos del país -- que viven generalmente en regiones apartadas, carentes entre otros servicios de energía eléctrica. En estas condiciones, las -- bandas se constituyen en factores de esparcimiento, de convivencia y de cohesión social y religiosa" (INI).

"La banda u orquesta de instrumentos de aliento es acaso el conjunto musi-

cal más difundido en las comunidades y pueblos rurales del país. Casi cada comunidad forma su propia banda para que participe en las festividades religiosas o civiles, para que los acompañe en peregrinaciones o intervenga en sus fiestas familiares. Algunos poblados se han especializado en su actividad musical y sus conjuntos prestan servicios en toda una región. Conservadoramente, puede hablarse de varios centenares de bandas populares distribuidas por casi todas las regiones del país" (Warman; INAH).

C) REPERTORIO E INSTRUMENTACION GENERAL DE LAS BANDAS DE VIENTO.

Como ya adelantamos, el repertorio de las bandas es muy amplio. Una gran parte de éste lo forman expresiones musicales indígenas, folklóricas y populares. También hay composiciones de carácter académico, exprofeso dedicadas a ciertos conjuntos. Las bandas ejecutan valeses, polkas, mazurkas, pasos dobles, trozos de óperas (oberturas), popurríes de óperas y zarzuelas, sones, jarabes, jaranas, pírecuas, etc.

El número de ejecutantes en la banda ha sido variable, aumentando o disminuyendo según las necesidades de la instrumentación del repertorio que se pretende, o por falta o sobrecupo de elementos. Sin embargo, los instrumentos que se emplean con más frecuencia son: trombón, flauta, tuba, clarinete, trompeta, bugle (barítono y saxor: armonía), cornetas, saxofones, tambora, tarola, timbales, platillos, triángulo (INI).

El álbum de discos Cinco Siglos de Bandas en México, nos ofrece un resumen muy completo de las diversas influencias que conforman el "repertorio histórico" de las bandas en México, valiéndose de una excelente edición etnomusical: - El lado A, contiene las raíces prehispánicas. "El material escogido en esta cara reúne material precolonial, como una muestra viva del sonido de estos instrumentos, sin pretender por ello ejemplificar la música que se tocaba en México antes de la conquista, composición sonora ya irremediadamente perdida para la historia del arte".

1.- Danza de Tlacololeros (sembradores de las laderas)/son para danza. La danza representa el trabajo del campesino y su lucha contra el tigre. El tigre personifica a los enemigos de la siembra.

2.- Pintos o Fariseos/son para danza. Pretende escenificar el sonido de -- los tambores al entrar en combate los hombres, en la guerra. El ejército de los pintos (Tarahumaras) se preparaba para librar una escaramuza, llama a reunión o se moviliza con los toques del juego de tambores, instrumentos que ya sonaban -- siglos atrás en la sierra" (INI).

3.- Son de los Moros Chinos/son para danza. "Entre los pueblos mesoamérica nos la música, la danza y la declamación, formaban una unidad indivisible. En -- la ejecución de esta pieza, la danza se acompaña por huéhuetl, teponaztli y -- flauta. . ."

4.- Pez espada/son para danza. "La ejecución de esta música requiere de -- otro tipo de instrumentación, propia y característica de los ritos funerarios -- prehispánicos: las flautas y los tambores asociados al caparazón de tortuga. ."

5.- Bele Lele/son para danza. Como la anterior, la música de esta pieza re quiere de caparazón de tortuga, flautas y tambor. . ."

El lado B, trata de la Herencia Colonial. "la cultura que trajo el conquis tador español no era una cultura pura, sino la resultante de la fusión de ele-- mentos latinos, griegos, visigóticos, iberos y particularmente arábigo-islámi-- cos. Entre los instrumentos musicales de origen morisco, los españoles trajeron la chirimía, aerófono de doble caña que se integró con naturalidad al instrumen tal indígena, así como otros instrumentos vernáculos de las regiones de proce-- dencia de los conquistadores y evangelizadores.

El material grabado que presenta esta cara corresponde a conjuntos instru-- mentales coloniales formados por chirimía, flauta trifonal y diversos tipos de tambores.

1.- Anillito/son abajeño. ". . .El género que se interpreta, el son, apare ce entre nosotros tempranamente como aire mestizo, en las postrimerías del si-- glo XVI. El llamado Diccionario de Autoridades registra el vocablo en su edi-- ción de 1776, y lo define como 'ruido conertado que percibimos con el sentido -- del oído, especialmente el que se hace con arte o música.

2.- Son de la calle/son para danza de Santiagos, Las danzas de Santiagos - originalmente celebran el combate entre el señor Santiago, patrono de España, y los moros al mando de Pilatos. Musicalmente el conjunto de tambores y flautas - se emparenta con las bandas militares del medievo europeo y con las del Renacimiento español.

3.- Son de Santiago Moro/danza, ". . . variante de los santiagos, su instrumentación es la misma de los tiempos de la colonia. La pieza resulta un buen ejemplo de la infinidad de formas que la imaginación indígena teje alrededor de motivos españoles".

4.- El tigre/zapateado.

5.- Vicenta/son, ". . . En esta pieza, la flauta sigue, en su primera mitad, una melodía similar a la de la jarana; en su segunda mitad, en cambio, sufre una viarante hacia tiempo de vals. . ."

El lado C, llamado Música de inspiración Indígena, se refiere a la destacada posición social de que gozaba el músico en la época prehispánica, sus privilegios y deberes, el estrecho contacto que siempre mantuvo con las estructuras de poder y las órdenes sacerdotales, que prefiguran, sin duda, la compleja arquitectura musical que afloró inmediatamente después de la conquista: "una estructura que mantuvo al músico aliado a los nuevos poderes, eximido de tributos y gozando de su antiguo prestigio. Con estos antecedentes -a pesar de ciertas legislaciones posteriores de alarmista moralismo cristiano represivo-, no resulta extraño que compositores indígenas hayan creado música para festividades u ocasiones especiales".

1.- Civilización Mixe/popurrí, Se entiende por popurrí (del francés 'pot--popurrí': olla podrida; y también: olla llena de hojas aromáticas, de pétalos y especias) una pieza de música compuesta de melodías conocidas, enlazadas unas a otras por un tema e idea general. Este popurrí reúne, en un sólo haz de música, fragmentos melódicos de distintas piezas unidas por el común interés de expresar la sensibilidad y el espíritu de la civilización Mixe.

2.- Xochipitzahua (flor menudita)/son para danza, "los cantos y las danzas

estuvieron ligados en nuestro pasado precolonial a hechos concretos de la historia de los pueblos indígenas. Como lo comprueba la obra de Borutini, los cantos tradicionales conservados en distintas partes, son fuente importante de la historia de México. La peregrinación de los aztecas se conoce, entre otros medios, por el texto que acompañaba a la danza de Xochipitzahua. Como son para danza, -xochipitzahua ha sobrevivido entre otros distintos grupos de habla náhuatl. El texto original se ha perdido ya, prácticamente, y la música, paulativamente se ha ido alejando de su fuente primitiva, aunque conserva todavía sus características rítmicas esenciales. . ."

El lado D, Música en géneros mestizos, habla de los tres elementos que concurren a formar la música mestiza: el indígena, el hispano y el negro. "La conjunción de estos elementos fructificó en una amplia gama de géneros, distribuída a lo largo del territorio nacional. Muchas de estas expresiones musicales suelen manifestarse como patrimonio regional común de indígenas y mestizos".

1.- Dios nunca muere/vals. Considerado como el himno de Oaxaca, frecuentemente se le toca como marcha fúnebre para acompañar los entierros tradicionales oaxaqueños.

2.- El amanecer del día de San Juan/pirecua. "La pirecua (canción en purépecha) es una de las formas que cobra el son en Michoacán, y es, también el género musical más representativo de los tarascos. De ser un canto simple, sin acompañamiento, pasó a ser acompañado por guitarras e incluso instrumentado para conjuntos diversos. Por sus características rítmicas, de clara influencia española, y por ser expresión musical sustancial indígena, la pirecua es un género mestizo. La letra de las canciones se canta siempre en purépecha".

3.- Lindo Oxucxcab/jarana. "Un ejemplo regional de orquestación característica lo constituyen las orquestas tradicionales de Yucatán, en cuya estructura instrumental intervienen invariablemente los timbales, lo que las singulariza por un timbre específico. El repertorio más común de estos conjuntos es la jarana, variante regional del son. La jarana, música compuesta especialmente para ser bailada, se escribe en dos vertientes: 6/8 y 3/4".

4.- Juquileña/chilena. "Por razones de orden comercial, principalmente, --

desde principios del siglo XVIII se estableció un sistema de cabotaje sobre la ruta colonial del Pacífico, que cubría desde California hasta Chile. Las tripulaciones de los barcos admitían en su composición un buen número de marinos chilenos, en virtud de que los nacionales de este país gozaban del prestigio de -- ser excelentes trabajadores marítimos. Desde luego, la ruta del Pacífico creó -- diversos tipos de nexos entre los navegantes y los puertos a que tenían acceso, entre los cuales se encontraban los más importantes de la costa chica de Guerrero y Oaxaca. No es posible, por falta de información verosímil, establecer las condiciones en que la cuenca chilena pudo arraigarse en apartadas comunidades -- indígenas de esta región, pero ese es el caso de la forma melódica llamada chilena, variante de la cuenca, de la que se ofrece aquí un ejemplo".

Lado E, Música en géneros militares. "Las señales militares y los toques -- de trompeta de este carácter parecen haberse originado entre los siglos XIV y -- XV. Para el siglo XVI hay registro de un sistema de señales perfeccionado y extenso tanto para instrumentistas de alinto cuanto para tambores. Cuando los españoles arribaron a México traían ya consigo un buen repertorio de música militar.

. . . "Es natural que dentro del repertorio de las bandas se incluyan las -- piezas de origen militar, entre las cuales las marchas constituyen un género de perfiles depurados y definidos. La marcha es una forma de música destinada originalmente para acompañar el paso de las tropas o de las procesiones. Desde un punto de vista rítmico, las marchas pueden ser ligeras, de desfile, lentas o rápidas, con distintas variantes todas ellas. La marcha se escribe por lo común -- en un compás de 2/2, 4/4 ó 6/8. . . "

1.- Vicenta/marcha.

2.- Adios, pueblo/marcha.

3.- Chichicatztepec/marcha. "Originalmente la marcha no está sólo vinculada a la actividad militar; también ocupa en los rituales cristianos una función -- particular: dar el pulso del paso a las procesiones. Con el tiempo, al convertirse en un género de composición popular, se presta, conservando su estructura rítmica y melódica básica, para otro tipo de propósitos, de acuerdo con la ins-

piración de los músicos. . ."

4.- Para todos mis amigos/marcha. " . . . En este caso la fanfarria cubre el propósito de dar paso a la ejecución de una marcha lenta de contenido nostálgico y confesional.

5.- Un son Diana. "En principio, la diana es un toque militar que se ejecuta al romper el alba para despertar a la tropa. En México se le llama con este nombre a un tipo de toque ágil, típico y característico que sirve para aplaudir o vitorear a un personaje o para resaltar una acción digna de mérito -cuyo origen se liga con los festejos correlativos a las victorias militares".

Finalmente, con el lado F, se redondea el tema al hablar de la Música clásica. "Dentro del repertorio que las bandas civiles o militares ejecutan, suelen incluirse piezas originalmente compuestas para música sinfónica, ópera o ballet, adaptadas a las peculiaridades sonoras de esta clase de conjuntos. En el caso de las bandas indígenas que interpretan música clásica, el hecho podría -- ser, incluso enigmático por las formidables barreras que impone el asimilamiento cultural y geográfico en que viven la mayoría de los grupos étnicos nacionales. Sin embargo, el fenómeno se produce, por encima de estos obstáculos. En esta cara presentamos. . ."

1.- El califa de Bagdad/obertura. ". . . Adrien Boieldieu (1775), francés. La herencia de la canción francesa del medievo se emparenta directamente con la canción campesina. . . En Madrid, para 1814 y con la entrada de José Bonaparte, se difundió mucho la ópera francesa en la Península y en la Nueva España. Es -- probable que aún antes de su estreno en Nueva York en 1827, ya se hubiese estrenado en el Teatro del Coliseo de México y popularizado enormemente sus oberturas, arias, cantinelas e interludios".

2.- Fragmento de la Sinfonía Inconclusa de Schubert. (INI).

Los interpretes de este programa pertenecen a diversas bandas y grupos étnicos: Tlacolóleros de Zitlala, Guerrero; nahua tlapanecos. Interpretes de norogachi, Guachochi, Chihuahua; Tarahumaras. Moros de Zitlala, Guerrero; nahua tlapanecos.

Grupo de San Mateo del Mar, Oaxaca; Huaves.
Bele Lele de Juchitán, Oaxaca; Zapotecos.
Pifaneros de Cucucho, Michoacán; Tarascos.
Grupo de Miguel Hidalgo, Papantla, Veracruz; Totonacos.
Danza de Copainalá, Chiapas; Zoque.
Tamborileros de Nacajuca, Tabasco; Chontales.
Duetto Rosado, de San Blas Atempa, Oaxaca; Zapotecos.
Banda de Santa María Tepantlalli; Mixes.
Banda de Cuatzongo, Huautla, Hidalgo; Nahuas.

D) FUNCION DE LAS BANDAS.

"La banda, con sus actuales características, es una institución popular. - Las audiciones, públicas y gratuitas, revisten singular importancia para la educación musical de las masas al dar a conocer la expresión musical del país y -- aún la del repertorio universal, siendo así la banda un excelente vehículo de - difusión. Por otro lado, ofrece la ventaja de que su sonido le permite ser escu chado ante públicos numerosos y en espacios abiertos, lo que está vedado a - - otros conjuntos musicales, a no ser que se sirvan de sistemas eléctricos de am plificación.

En las fiestas populares y religiosas se instala la banca en la plaza prin cipal o en el atrio de la parroquia. ...

La música de banda llega a alcanzar extraordinaria relevancia en algunos - grupos indígenas. Existen comunidades donde miembros específicos de ella apren den primero a leer música que palabras. Y en otros casos, comunidades enteras - prestan su ayuda para que la banda sea la mejor de la región. La organización - de las bandas es voluntaria. En ocasiones las sostiene el municipio o el esta-- do. Los grupos indígenas, por sus bajos ingresos, no pueden siempre comprar ins trumentos nuevos o dar mantenimiento a los ya existentes. A ello se debe que en contremos gran cantidad de instrumentos reparados con ligas de hule, pedazos de madera, hilos, parches para llantas de bicicleta y otros materiales igualmente dispersos. Incluso se dan casos de construcción de instrumentos similares a los europeos, pero hechos de calabazas o bules y desechos industriales, como ocurre en Chilapa, Guerrero, o entre los popolucas de Puebla.

El maestro generalmente toca todos los instrumentos. Inclusive, se da el caso de directores que dirigen con una mano, tocando una trompeta con la otra. Las cuotas que cobran, cuando lo hacen, difícilmente permiten vivir del trabajo musical, por lo que lo alternan con otros oficios. No todos los ejecutantes conocen la notación musical, ni los grupos están constituidos por el mismo número de integrantes. Existen agrupaciones de adultos y de jóvenes, y a veces de niños. Ocasionalmente se tiene noticia de bandas de mujeres. . ." (INI).

Continuamos el capítulo anexando los datos que nos proporcionó Don Valentín López González, periodista morelense, de su archivo personal, sobre las bandas en Morelos. "Don Manuel León fundó la banda de Cuernavaca en 1903; enseñaba música y el Porfiriato lo becó para que formara bandas. Su hijo lo sucede en -- 1913. Las bandas de Tepoztlán datan de principios de siglo. En 1900 se funda la Jojutla. En 1917 los batallones Carrancistas tenían bandas de música: 'bandas - del ejército'."

Cuenta que las mismas bandas daban serenata a las 7:30 p.m. y eran las bandas del regimiento de infantería.

"En 1925 llega a Cuautla Gregorio Lugando con el patrocinio del Presidente Municipal, forma una banda infantil y dió audiciones en Cuautla hasta 1935, - - cuando S. Refugio Bustamante es gobernador y se lleva a Lugando a Cuernavaca; - ahí forma y restablece la banda del Estado que desapareció por la Revolución, - dando lugar a conjuntos "típicos".

"En 1870 Luciano Rayado funda la primera banda de música "Orquesta de Santa Cecilia" y es maestro de música en el Instituto Literario y Científico del - Estado de Morelos, que en 1874-75 se convirtió en el Conservatorio de Música en Cuautla. En 1875 forma otra banda en Cuautla. En 1876 la deja armada y se trasladada a la capital, Cuernavaca. Manuel León lo sucede y es alumno suyo y se queda encargado de la banda de música del Estado.

Los mismos músicos fueron formando otras bandas como Cocoyoc y Yautepec. - Siempre las bandas han sido como escuelas de música".

En 1964 Don Valentín fué Presidente Municipal de Cuernavaca y compró ins--

trumentos para muchachos de 10 a 15 años y formó una banda que reemplazó a la de los viejos. Muchos de esos muchachos se han ido a formar orquestas y conjuntos en Tepoztlán. "En Chamilpa hay un músico que fue organista de Cuernavaca -- (iglesia) y toca después en la orquesta de Carlos Campos".

En los 30s hubo una 'orquesta marimba' fundada por los hermanos Escobedo -- (Julio Escobedo, 1933). En los 50s Ricardo Calderón forma una orquesta famosa -- estilo Glenn Miller, se llamó la orquesta Richard. Don Valentín lo llamó para -- formar otra banda infantil que todavía existe.

"En 1925 se fundó la Banda de Música Agrarista en Jojutla por Jesús Miranda que fue director en el Porfiriato.

En el Porfiriato, a principios de siglo habían 200 pianos en Cuernavaca -- que se usaban en las tertulias y círculos musicales. Los Carrancistas se los -- trajeron a México. (pianos y Máquinas de coser).

"Los peluqueros y peluquerías son especie de escuelas de música".

"La orquesta-conjunto 'típica' de la Ciudad de México era una orquesta de cuerdas: contrabajo, guitarra y salterio. En el siglo pasado se usaban las pequeñas orquestitas de violín, tuitarra y salterio".

"A los músicos que tocan en diferentes grupos se les llama 'chiles fritos"

Además, Don Valentín nos facilitó las "copias del contrato de la constitución de una banda de música, denominada "Campesinos Agraristas" y del acta inaugural de la misma, para el Presbítero Agapito M.M. Jojutla de Juárez a 15 de -- abril de 1925.

"En la Ciudad de Jojutla de Juárez a horas que son las once treinta del -- día once de abril de mil novecientos veinticinco, reunidos en el Jardín Emiliano Zapata, los filarmónicos de la nueva Banda de Música de Campesinos de este -- lugar, así como los Padrinos designados por invitación hecha por los organizados; señores Samuel Rivera, Luis Olazo, Tomás R. Brito y Wilfrido Valladares, -- siendo los padrinos de los señores; José Nava, Juan R. Miranda, Luis López, Ino

cente Olvera, Manuel Altamirano (etc.), Se procedió al acto de inauguración con la solemnidad de estilo de dicha Banda que quedará al servicio de la Ciudad por haber cooperado para la compra del instrumental y de una manera espontánea la mayor parte de los hijos y vecinos de esta población, siendo el Director de la banda el señor Mauricio Díaz. El acto revistió inusitado entusiasmo, concurriendo al acto de manera espontánea la banda del pueblo de Tehuixtla, así como numeroso público y para que conste como un acto histórico en este pueblo de Jojutla se extiende la presente. Los organizadores, padrinos, filarmónicos y concurrentes.

"Año de 1867, marzo 19. Inauguración de la Música del Comercio:

1er. pistón

1er. clarinete

2o. pistón

2o. clarinete

saxofón

requinto

requinto

flautín 1

flautín 2

saxsor

trombón 1

trombón 2

trombón 3

barítono

barítono

bajo mi bemol

bajo mi bemol

redoblante

tambora

platillos = 26 elementos.

Jojutla, 1867".

"1903

El señor Celestino Arteaga fué el Patrón y protector de la música del Comercio de la ciudad de Jojutla de Juárez, 40 elementos".

Para redondear este tema, es importante mencionar a "la escuela de música Mixe": "La organización social de la música mixe es reciente, abarca aproximadamente dos o tres generaciones; sin embargo, se ha arraigado en la vida social - de las localidades como un patrón cultural distintivo. Consiste fundamentalmente en una institución reconocida y asimilada por la organización sociopolítica de los pueblos: la banda de música, que es la expresión final de esta organización, la meta a la que cada pueblo aspira.

El mecanismo diseñado para la reproducción de la banda e la escoleta de música, que ocupa una función activa en la vida cultural mixe. Los alumnos acuden voluntariamente a la escoleta, donde encuentran una canalización a sus inquietudes personales, a la vez que adquieren un status o un papel activo en la vida social de su comunidad. Al mismo tiempo que obtienen una satisfacción personal, se vuelven miembros activos de su pueblo, con lo que perpetúan una tradición, - evitan un conflicto generacional y consolidan la organización social.

El músico goza en su comunidad de un prestigio evidente y las bandas de música son instrumentos de comunicación muy importantes en la región, al mismo nivel que los intercambios comerciales. Son, por excelencia, los instrumentos de cohesión y de integración de una cultura regional ya que los pueblos compiten - no sólo por tener las mejores bandas de música, sino que buscan la manera de de mostrarlo, visitando y tocando en los poblados vecinos. A cada visita corresponde una contravisita o reciprocidad, en que el prestigio de un poblado depende - del valor de su banda.

Así pues, las grandes bandas, como la de Totontepec, Zacatepec, Tlahuitoltepec, Ayutla y Tepantlali, son conocidas en la región como puntos de referencia y como modelos a alcanzar por las otras bandas de música; este prestigio -- justifica el esfuerzo que estos pueblos realizan por sostener las bandas musicales, adquirir instrumentos, construir locales para la enseñanza y dispensar a - los músicos del tequio, repartiendo entre los demás miembros de la comunidad el trabajo que aquellos no realizan.

Sin embargo, y a pesar de la importante tradición musical, los músicos experimentados se han alejado temporal o definitivamente de sus comunidades de -- origen para atender a sus propias necesidades, lo cual ha impedido un desarro--

llo mayor de la música mixe. Aunado a esto se encuentra la penetración cada vez más grande de elementos musicales propios de la sociedad de consumo.

En respuesta a esta pérdida de patrimonio cultural de los grupos étnicos, se formó un Programa de Fomento Musical para las comunidades indígenas, auspiciado por el Fondo Nacional para las Actividades Sociales (FONAPAS) y el Instituto Nacional Indigenista (INI). De este programa emanó el establecimiento, a petición de los mixes, sobre todo de la parte alta, de una escuela de música mixe que aglutinara a las diferentes comunidades en torno a la enseñanza de la Escuela Mixe, conteniendo como justificación:

"...Las circunstancias musicales propias del grupo mixe, hacen evidente la necesidad de un conservatorio o escuela de música, que fortalezca esta tradición, proporcionando a los músicos los conocimientos y las experiencias propias de la música universal, cuidando de no destruir, afectar o estancar las expresiones propias de la música indígena".

En la actualidad la escuela es una realidad y el propio grupo se ha encargado de establecer sus propios programas y los mecanismos autogestionarios para la operación" (Olga Thomas Vega; INI).

Por otro lado, Julio Antonio Coss, en su artículo "la importancia de la música mixe" nos dice: "La música ejecutada por las bandas o por los poquísimos tocadores de flauta de carrizo y de instrumentos de cuerda, ejerce una atracción - casi hipnótica que modela y desata euforias rítmicas en el cuerpo de los oyentes.

Un informante de Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca consignó las siguientes frases de implicaciones sociológicas y psicológicas:

'La banda de música es la alegría del pueblo. Sin banda ¿qué haría? . . . ¿cómo nos alegramos, cómo hacemos las 'costumbres', las fiestas, las bodas, los entierros, los rezos sin banda?'

Con el fin de que en las comunidades existan bandas y haya música dentro de las festividades y ceremonias, se establecieron ciertos mecanismos acordes con -

el sentido comunitario y una lógica tabla de valores:

a) Las ganancias obtenidas durante el transcurso de un año, tanto en las arcas de la presidencia municipal como de las 'limosnas' recolectadas en el templo, se aplican, por votación de la Asamblea del Pueblo, a obras de 'necesidad colectiva'. Y una de ellas, prioritaria, es la compra de instrumentos musicales para la banda.

b) El músico integrante de una banda es dispensado de trabajo colectivo material -'tequio'-, al que están sujetos todos los demás miembros de la comunidad. Y es que se considera suficiente 'trabajo a favor de la comunidad' el participar en las fiestas y ceremonias.

c) El largo recorrido escalafonario en puestos de servicio, tanto en la presidencia municipal como en el templo, se deja también a elección del músico de banda, pudiendo no recorrerlo o llegar a ser principal.

d) De acuerdo con las características de la población escolar, en las comunidades se eligen niños egresados de la primaria y con buenas calificaciones en los diversos grados, para integrar las bandas.

e) En las comunidades se mantienen funcionando las escoletas donde se imparte enseñanza de instrumentos y solfeo, por algún músico de la localidad o por alguien contratado de fuera.

f) Los capillos en función son enterrados con honores, al igual que los músicos destacados.

Fiestas titulares, fiestas patronales, ceremonias de carácter mágico-religioso, ceremonias cívicas, bodas, fandangos, entierros, cambio anual de autoridades municipales, etc., son actos en los que no puede faltar la música y en cualesquiera de ellos el músico tiene siempre un sitio de honor en el desarrollo del mismo" (Coss; INI).

". . . En la actualidad, la música mixe presenta una fisonomía claramente delíneada en cuanto a melodía, armonía, ritmo, estilo y estructura formal; pero

lamentablemente se observa un proceso de aculturación en las comunidades mixes, acelerado por la influencia de nuevas formas musicales difundidas por los medios masivos de comunicación e impuestas directa o indirectamente por maestros, por empleados federales y estatales, por jóvenes desarraigados que viven en la Ciudad de México o en Oaxaca, y que año tras año regresan de vacaciones a sus comunidades; esta música de consumo se entremezcla con la buena música y está modificando sensiblemente el concepto musical de la región mixe.

Por lo tanto, se hace necesaria una acción que contrarrestre esta nociva influencia y vigorice las sanas tradiciones musicales de los mixes; con este propósito se creó la Escuela de Música en Tlahuitoltepec de los mixes, Oaxaca" (Coss).

"... Este programa es único en su género; por lo menos no tenemos información de algo similar en nuestro país ni en el extranjero. Estamos convencidos que éste es un 'programa tipo' para ser aplicado en diferentes regiones étnicas y en diversas especialidades artísticas. Tenemos la seguridad de que sería de gran beneficio para las manifestaciones autóctonas de nuestro país.

Por último diremos, que la Escuela de Música Mixe se puede definir como un Centro de Capacitación Musical para los músicos integrantes de las bandas de la región, cuyo objetivo es capacitar a sus alumnos en un mejor nivel teórico y técnico tanto en conocimientos musicales como en la ejecución de sus instrumentos.

Los alumnos de esta escuela así preparados se convierten en monitores que transmiten a su vez los conocimientos y habilidades musicales adquiridas a los músicos de las bandas de sus respectivos pueblos de origen. Esta transmisión de conocimientos se produce a través de la 'escoleta' de cada lugar.

De hecho, la Escuela de Música Mixe tiene una función de cohesión de las actividades musicales de la región y cumple con la finalidad de conservar, difundir y promover las tradiciones musicales mixes" (Armando Zayas; INI; 1982).

IV. LAS BANDAS DE TLAYACAPAN.

A) GENEALOGIA DE LA FAMILIA SANTAMARIA.

A continuación presentamos la genealogía de los músicos de Tlayacapan. Como se puede apreciar aparecen los principales elementos de ambas bandas. El que unos y otros pertenezcan a una u otra banda obedece, según se observa, a la línea materna de cada familia nuclear, coincidentemente los hijos de segundos matrimonios o de uniones no "legítimas", pertenecen a la banda municipal creada recientemente.

Las acotaciones de la genealogía nos indican principalmente, por colores, las actividades de los personajes que interesan a la investigación.

En la mayoría de los casos, se combinan varias actividades productivas, pero la constante en esta familia extensa es la música, sin querer decir que ésta representa la principal actividad, ni la más remunerada.

En las generaciones más jóvenes, se observa la combinación de los estudios con el aprendizaje y práctica incipiente de la música, para más adelante ingresar activamente en la banda familiar.

GENEALOGIA DE LA FAMILIA SANTAMARIA

1. Vidal Santamaría
2. Cristino Santamaría
3. Froilán Santamaría
4. Brigido Santamaría
5. Carlos Santamaría
6. Erasmo Santamaría
7. Artemio Santamaría
8. Teodulfo Santamaría
9. Martín Santamaría
10. Cornelio Santamaría
11. Prisco Santamaría
12. Pedro Santamaría
13. Aurelio Santamaría
14. Octaviano Santamaría
15. José Santamaría
16. Malena Santamaría
17. Dídino Santamaría
18. Daniel Santamaría
19. Brigido Santamaría
20. Aristeo Santamaría
21. Carlos Santamaría
22. Rafael Santamaría
23. Hugo Santamaría
24. Brigido Santamaría
25. Julio Santamaría
26. Esteban Santamaría
27. Miguel Santamaría
28. César Santamaría
29. Alfredo Santamaría
30. Mario Santamaría
31. Martín Santamaría
32. Angel Salazar
33. Simón Sánchez
34. Niños

35. Niños
36. Heberto Sánchez
37. Ambrosio Sánchez
38. Ranulfo Sánchez
39. Luis Sánchez
40. Eloy Sánchez
41. Héctor
42. Juan
43. Margarito Santamaría
44. Jesús
45. Francisco
46. Otilio
47. Cristino
48. Pedro
49. "Costurera"
50. Bernabé
51. Eustolia Santamaría
52. Tránsito Salazar
53. Sánchez
54. Cruz Chillopa
55. Claudia Navarrete

B) LOS MUSICOS DE TLAYACAPAN, MORELOS.

1) LOS SANTAMARIA.

"En Tlayacapan se conservan -como dijimos- viejas tradiciones, como su artesanía alfarera y sus festejos, entre los que destaca el carnaval, pero difícilmente podría pensarse en él como en un pueblo conservador. Más bien parecería que ha incorporado las tradiciones a un devenir actualizado, renovándose constantemente.

Tlayacapan comparte muchas de sus tradiciones con otros pueblos asentados en la misma sierra, como Tepoztlán, o en el cercano valle como Yautepec, aunque cada uno de ellos le ha dado un toque propio y distintivo a sus costumbres, Entre éstas destaca por su brillantez la tradición musical" (Warman, 1969).

El Chinelo: En 1969, el INAH y la SEP organizaron la Primera Temporada de Conciertos de Música Popular del Museo Nacional de Antropología. La directora - de la Serie de Discos, Irene Vázquez invitó entre otras a la famosa Banda de Tlayacapan. Famosa, porque como menciona Arturo Warman -dato que se confirma en la investigación-, diversas tradiciones orales afirman que las comparsas de carnaval conocidas desde antiguo por todo México, los Chinelos, derivación de los "viejos, huehues o huehuenches" se originaron en Tlayacapan. A principios de este siglo y tomando como modelo a Tlayacapan se fundó la danza o "brinco" en Yautepec y Tepoztlán. Por entonces los sones que acompañaban el baile se cantaban. . . . El festejo decayó durante la Revolución, pero resurgió en la década de 1920. Para entonces muchos de los elementos antiguos de la tradición se habían perdido o transformado. Uno de ellos era el repertorio musical, ya que muchos - de sus sones se habían olvidado. Pero según contaba Don Brigido Santamaría (personaje central de la Banda), un personaje casi legendario de Tlayacapan, Chucho el Muerto recordaba los viejos sones y los silbaba con frecuencia. Don Brigido aprendió y escribió los sones de Chucho el Muerto hasta completar el repertorio original de los Chinelos. Hoy este es el que se usa en Tlayacapan.

El acompañamiento musical del baile de los chinelos está a cargo de la banda de viento que toca en un ritmo alternado de 2/4 y 6/8. Actualmente consta de unas 34 variaciones. Al terminar cada evolución la música se suspende para dar

lugar a un cambio. Se dicen que los sones eran 36 divididos en 6 grupos. Como cada grupo de sones se inicia con él mismo, se reduce a 31 los sones diferentes. Cada son es apenas una frase musical que se repite dos veces, la primera con las trompetas a cargo de la melodía y la repetición a cargo de los clarinetes y saxofones. Los sones se separan uno a otro por un llamado de trompeta.

Por su tipo, los sones parecen corresponder a la enorme variedad de sonecitos y jarabes que iniciaron su difusión en la segunda mitad del siglo XVIII y a partir de modelos europeos. La brevedad de los sones y su interpretación sucesiva se conservan en el repertorio de la danza de los chinelos de Tlayacapan.

Los toros: La banda de música también toca en las corridas de toros que -- han sido parte importante de todas las festividades de Tlayacapan. Se iniciaron -- como dijimos -- a principio del XVII y siguen celebrándose aunque han variado en su forma y hay veces que se parecen más a un jaripeo en que se jineteen toros -- bravos.

La música de alientos aparece asociada con los festejos taurinos desde su misma introducción, dice Warman; y es lógico que paulatinamente se formara un repertorio original y específico. Una de las variantes de este repertorio se conformó a partir del modelo de los jarabes y sonecitos de la tierra, de finales de la época colonial y principios de la independiente. Tal repertorio es el que se ha conservado en Tlayacapan. Consiste en una docena de jarabes, cada uno formado por varios sones. Cada jarabe tiene su nombre y aún hay quien recuerde sus versos.

En combinación con la Temporada de Conciertos de Música Popular del Museo, la Banda realizó una grabación en Tlayacapan, que incluye el repertorio completo, esto es, los 36 sones de la danza del chinelo y además se seleccionaron -- ocho sones para toros. A Don Brigido Santamaría, entonces maestro y director de la Banda debemos la notación y los arreglos incluidos en el disco.

La Banda de Tlayacapan, fue fundada por Don Brigido Santamaría. Brigido -- fue un músico talentoso; tocaba todos los instrumentos de aliento, formado en -- la tradición de las bandas de Morelos. Nativo de Tlayacapan, donde inició su aprendizaje musical participando en la orquesta que su padre dirigía. La banda

de los Santamaría es un conjunto básicamente familiar. El núcleo principal lo forman los hijos y hermanos del director, a los que se agregan otros parientes lejanos. Casi todos ellos han aprendido música bajo la guía de Don Brigido.

El grupo tiene un amplio prestigio regional y ha recorrido gran parte del estado de Morelos y del área vecina del estado de México, tocando en audiciones fiestas y carnavales.

Los datos anteriores se incluyen en la portada del disco No. 8 del INAH -- "Banda de Tlayacapan, Morelos". Firma Arutro Warman con fecha 1969.

A nuestra llegada a Tlayacapan, las condiciones de los músicos del pueblo son otras. Los cambios los marcó la muerte de Brigido en mayo de 1975.

Antes de pasar a las historias de vida de los principales elementos de la banda y a su interpretación teórica, transcribimos unos escritos de Don Brigido Santamaría, facilitados por su hijo Carlos, que incluyen autobiografía, historia del Chinelo e historia de la banda.

"Historia del Chinelo. Por Brigido Santamaría autor de la música escrita en nota de la danza del chinelo, que es parte del folklor Morelense.

Biografía: El Sr. Santamaría nació en el pueblo de Tlayacapan, Edo. de Morelos, el día 8 de octubre de 1905. Sus padres fueron Cristino Santamaría y Tomasa Morales Avila. Don Brigido Santamaría no tuvo la educación que hubiera deseado debido a que cuando se encontraba en edad escolar, estalló la Revolución Maderista: Es por eso que sólo aprendió las primeras letras y unos cuantos números en la pizarra, que fue lo que se usaba en esa época.

A la edad de 33 años, el señor Brigido se unió con la señora Rosa Pedraza, hija de los señores Anacleto Pedraza e Isidora Mares. Don Brigido y su esposa procrearon nueve hijos, de los cuales murieron tres a temprana edad y los seis restantes que siempre han estado al cuidado de uno y otro. Carlos estudió la primaria, pero por causas no cursó estudios superiores, inclinándose hacia la música, y ahora tiene un conjunto de música formado por los hermanos, el nombre es 'Standar'. Artemio estudió la primaria en Tlayacapan, curso la secundaria en Yautepec, preparatoria en Cuautla y el ciclo profesional en la Universidad de Puebla. Actualmente está trabajando en el Hospital Universitario de Puebla. Erasmó estudió la primaria en su pueblo, Tlayacapan, la secundaria en Yautepec, preparatoria en Cuautla y actualmente estudia Derecho de Leyes en la Universidad de Cuernavaca. Teodulfo estudió la primaria pero por ciertas causas no siguió estudiando. Ahora trabaja en Cuernavaca. Martín curso la primaria y secundaria en Tlayacapan y ahora estudia para técnico agropecuario en la escuela -- "Chiverías de Jojutla, Morelos. Cornelio el más chico estudió la primaria en su

pueblo. Secundaria en Yautepec. Un año de preparatoria en Cuautla, dejó la escuela por el deporte y la música.

El Sr. Santamaría ya cuenta con 68 años de edad y su Sra. esposa Rosa Pedraza 58 años. Se encuentran felices porque todos sus hijos han sabido apreciar lo que les han inculcado para su futuro.

El Sr. Santamaría a la edad de 25 años, fue solicitado por varios pueblos, el primero fue su pueblo natal. Posteriormente en Tlalnepantla, Tepoztlán, Jiutepec, Yautepec, San José de los Laureles, San Sebastián, San Andrés, San Nicolás, Coatepec, San Juan Tlacotenco, Oaxtepec, San Carlos, todos en el Edo. de Morelos. En todos estos pueblos hay huellas agradables del Sr. Santamaría, porque donde supieron aprovechar los servicios del arte de su maestro, existe algo en vivo y donde no tomaron en cuenta la importancia de la música, no hay más -- que recuerdos inmortales; porque a la persona lo circulan tres factores: su dinero que queda brillando por medio de una lámpara encendida; cuando el hombre muere su esposa lo sigue hasta la puerta del campo mortuorio. Y sus acciones no lo dejan ni vivo ni después de muerto, las acciones siempre están con la persona en todo tiempo.

Corría el año 1910, cuando estalló la Revolución. El Sr. Santamaría padre de Don Brigido tenía un grupo de músicos que formaron una orquesta y desde entonces el joven se dió cuenta de la importancia que tenía la música; se inclinó a ella que la aprendió líricamente, pero el padre, al darse cuenta de la inteligencia que poseía su hijo, lo puso a estudiar con un método de música, y a los catorce años ya era un gran músico, tocando varios instrumentos. Para ese entonces cuando se gozaba de la fiesta del carnaval, interrogó a unos ancianos la fecha en que se había iniciado la danza de los chinelos y las fiestas de los corridos de toros.

Los señores que vieron nacer el carnaval en el pueblo de Tlayacapan fueron; Modesto Pedraza, Lauro Alarcón, Felipe Verdiguél y Anacleto Pedraza. Don Brigido tomó con tanto interés sus relatos, que inmediatamente escribió los datos:

En el año de 1967, hubo un hombre llamado Jesús Meza, apodado "Chucho el Muerto". Juntó a varias personas y formaba dos grupos, a estos llamaba "Huehuenches" que traducido al español quiere decir 'viejos'. Les ponía roba y sombreros rotos. Uno de ellos usaba como bandera un trapo y por donde se iba él; los demás lo tenían que seguir, llevando un palo en la mano. 'Chucho el Muerto' silbaba muchos sonecitos que sólo él supo de dónde los sacó y la gente que se divertía con ellos los llamó 'garroteros'.

Se fue desarrollando esta fiesta que, hasta las autoridades tomaron parte para organizar la fiesta. A los toros los montaban a campo libre y cuando dió su apoyo la autoridad, hicieron un corral para jinetearlos.

Cuando el estado de Morelos obtuvo su soberanía, el Sr. Francisco Leyva -- que fue el primer gobernador del estado, concedió a Tlayacapan la primera feria del año, lo que el pueblo no aceptó, porque ya tenía arraigado el gusto del chinelo y toros.

En aquella época había un grupo de músicos conocidos como los 'Alarcones' que encabezaban los hermanos Antonino y Julio Alarcón y tocaban lo que silbaba

'Chucho el Muerto', pero Don Brigido optó por escribir lo que los Alarcones tocaban, o sea la música de la danza de los Chinelos, haciendo nuevas creaciones que son las que están en una grabación que se hizo en 1969 por conducto del Sr. Arturo Warman, representante del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México y se encuentra como acto cultural.

Don Brigido Santamaría se encuentra satisfecho por haber favorecido a su pueblo con la primera grabación que se hizo a petición del Sr. Alejandro Ortiz Padilla, maestro técnico en grabación; esta buena persona hizo una donación al pueblo de Tlayacapan, 70 mesa-bancos para la escuela primaria 'Justo Sierra' -- que fueron recibidos por el entonces director Erasmo Coyote y por la autoridad Municipal que tenía como presidente al Sr. David Pedraza y demás regidores. El pueblo de Tlayacapan conserva gratos recuerdos del señor Padilla y del representante del Departamento de Educación de la Ciudad de México, por todos los beneficios que los niños recibieron, como gratitud, los conservaran hasta el último momento de su existencia.

Don Brigido Santamaría agradece a todas las personas que lo alentaron a escribir estas líneas, en primer término a sus padres que ya descansan en paz, a su esposa e hijos y a sus discípulos que han sido constantes acompañándolo en todas sus fatigas. La banda de música que en la actualidad existe por los sacrificios, que nunca han desmoralizado al Sr. Brigido son como sigue:

- | | |
|-------------------------|------------------------|
| 1. Brigido Santamaría | 10. José Santamaría |
| 2. Carlos Santamaría | 11. Aurelio Santamaría |
| 3. Artemio Santamaría | 12. Benigno Santamaría |
| 4. Erasmo Santamaría | 13. Abraham Mares |
| 5. Teodulfo Santamaría | 14. Zacarías Morales |
| 6. Martín Santamaría | 15. Zenón Avila |
| 7. Cornelio Santamaría | 16. Oscar Reyes |
| 8. Prisco Santamaría | 17. Florentino Mares |
| 9. Octaviano Santamaría | 18. Angel Lima |

Con esto queda cumplida la pequeña biografía de un músico labriego que es con lo que pudo contribuir con su pueblo y con su estado.

Brigido Santamaría.

Tlayacapan, Morelos, 7 de diciembre de 1974.

En otros escritos facilitados por Carlos, se agrega sobre Don Brigido:

". . . El señor Santamaría estudió la música desde los 14 años, es un maestro de música, quien dirige la banda musical de su propio pueblo y de otras entidades. Hombres expertos en el arte musical han considerado a esta persona como el verdadero autor de la danza del chinelo, por haber escrito en nota todo lo que relaciona a la danza que está reconocida como el folklore del estado de Morelos. . ."

". . . El señor Santamaría ha sido una persona muy entusiasta que le ha gustado tomar parte en muchas cosas, en las comedias que organizaban los maestros de las escuelas, tomaba parte como cómico, y como deportista fue un destacado jugador; en 1922 el señor Trinidad Vidal organizó un grupo de jóvenes para

jugar futbol y tomó parte en dicho grupo y cuando se nombraron los capitanes, a él le toco ser capitán de la oncena 'Aguilas de Tlayacapan'. . . Para 1933-34-35 logró elevar a la altura de ser campeones del Estado, recibiendo un diploma y un trofeo de la Federación de Futbol de Cuernavaca. Permaneció 20 años de pelotero y de capitán de la oncena. Tuvo algunos sinsabores por haber ocupado el atrio de la parroquia para campo deportivo. En una visita que hizo al pueblo el señor Ambrosio Fuente, como gobernador del estado, dió el permiso provisional porque 'si el campo era solicitado al departamento de Bienes Nacionales' se nos resolvería en término de 10 años. El pueblo pagó al señor Braulio Segura el terreno que ahora es la cancha actual. . ."

". . .En el año de 1942 (Brigido) desempeño el cargo de síndico procurador de su pueblo y también se le presentaron problemas con los ganaderos, 'ustedes ya tienen que comer, dejen a los pobres que trabajen para que también tengan -- con que sostener a sus familias'; lo que su pueblo le agradece por su sinceridad. Terminó su período de autoridad y termina el período de pelotero, y empezó el período de formar un hogar con su esposa y sus hijos que lo vinieron a reemplazar porque la mayor parte son deportistas. Con esto podemos pensar en el hombre que supo trabajar por el engrandecimiento de su hogar, de su pueblo y de su estado. Actualmente se encuentra trabajando en la ciudad de Yautepec, prestando sus servicios musicales que fueron solicitados por el señor Aurelio Vázquez, -- Presidente Municipal y el señor D. Ignacio Medrano, que son los que formaron -- una banda de música desde 1967 y que ha tenido éxito porque todos los integrantes han sabido responder en todo lo que más han podido, de acuerdo con el maestro y director; señor Brigido Santamaría, que no ha escatimado nada para sus -- discípulos, que ahora es un orgullo para los patrocinadores y para el pueblo de Yautepec y un honor para el estado de Morelos. . ." 1974.

2) HISTORIAS DE VIDA - ENTREVISTAS.

A) CARLOS SANTAMARIA.

Es el hijo mayor de Brigido. Como ya mencionamos, estudió la primaria y después se dedicó a las labores del campo. Fue el único que heredó tierras de su padre y de su madre. En el predio de Carlos construyeron los demás hermanos. Está en una de las calles centrales del pueblo. Se puede decir que a un costado del Palacio Municipal. La casa de Carlos es la más grande. Está construida de ladrillo y concreto, con ventanas y puertas de herrería y es de dos plantas. La disposición de los cuartos es diferente a la de las casas antiguas de Tlayacapan. Lo que se ve en el primer piso es la sala con sillas alrededor, en una pared un mueble con tocadiscos y un lote de discos. En otra esquina guardan los instrumentos del conjunto para fiestas que maneja Carlos además de la banda. En el patio hay tres lavaderos donde las mujeres se turnan para lavar la ropa. Tienen corrales, graneros y una letrina. En ese mismo patio ensaya la banda. En un cuarto de la azotea de la casa de Carlos estudian y aprenden música los niños. Carlos es el maestro de los niños y jóvenes. En la casa grande vive doña Rosa, la viuda de Brigido y madre de los seis hermanos. Al principio sólo vivían ahí Carlos, su familia y su madre, y conforme se fueron casando los demás, trajeron a sus esposas a vivir.

Carlos es el que se encarga de las contrataciones de la banda. Prácticamente es el que decide el precio, las condiciones y la paga de los demás. Las contrataciones se hacen con mucha anticipación; la mayoría son tocadas para fiestas de "santos de calendario".

Carlos cuenta sobre la muerte de su padre: Ese día tenían contratación. Pero su padre les había enseñado que los contratos se cumplen pase lo que pase. Sin embargo, los dejaron ir a enterrarlo y velarlo y se regresaron a terminar el contrato por tres días. Cuando murió Brigido quedaron todos desmoralizados y la banda se deshizo; pero los grandes, los más viejos, le dijeron a Carlos que a él por ser el hijo mayor del difunto, le correspondía sacarla adelante. Y así lo está haciendo. Con el mismo método que él aprendió, está enseñando. Aquí se transcriben los datos del método de solfeo utilizado por Carlos para dar sus lecciones:

"SOLFEO DE LOS SOLFEOS". Nueva edición de los solfeos para voces de soprano, por Enrique Lemoine y A. Carulli, aumentada de gran número de lecciones. De autores antiguos y modernos, elegidas y clasificadas por A. Danhauser y L. Lemoine. . . Alberto Lavignac, Profesor del Conservatorio Nacional de Música de Paris".

Carlos piensa que los Santamaría siguen juntos como banda (de función de Iglesia) por la música, la familia, el fútbol y la tradición que los mantienen juntos. Recalca la amistad, el respeto y la democracia que se mantienen en el seno del grupo. Pero también dice que no viven de la música, que les sirve para desahogarse económicamente. Que les quita el tiempo para el campo y por eso tocan de vez en cuando. Dice que va a dejar pasar un poco de tiempo para que la tierra se humedezca hasta dentro, porque si no, se secan los cultivos. Siembra jitomate, tomate, pepino, maíz y calabaza. Lo lleva a vender a Cuautla o a México a la Central de Abastos en Transportes Nacionales. Ahora, mientras no empiezan las lluvias, aprovecha todo el tiempo para preparar a los chicos para que el 12 de diciembre debuten en las mañanitas a la Virgen. Así que por las mañanas se pone a escribirles cancioncitas rancheras en sus cuadernos pautados para que en la tarde que llegan de la escuela, practiquen. También, piensa que los niños han ido aprendiendo de observar y tratar de imitar a los mayores con los instrumentos. Dice que es importante que aprendan un oficio así para su futuro, que se puedan ayudar, que su padre le enseñó eso, que les iba a servir después.

Por otro lado, recuerda que a Brigido ellos, sus discípulos le daban lo mejor de sus cosas, como la mejor fruta de las que recogían y que ahora siente orgullo que los niños ya tienen esa actitud con él.

Sobre el conjunto de música moderna para fiestas que tienen, cuenta que se inició en 1969. En Oaxtepec había un conjunto de tropical que no sabían leer ni escribir música y solicitaron a Brigido que les enseñara. Brigido mandó a Carlos y a Cornelio, y ahí Carlos se entusiasmó y pensó que sería fácil. Se aprendió las piezas y se las tocaba a Brigido. Este las escribía y las arreglaba. -- Así pidieron un préstamo al padre Claudio Favier para el equipo eléctrico y una batería. Primero entraron todos (12) y era una orquesta. Después apareció el -- "Acapulco Tropical" que vino a tirar a todos los demás y algunos de la orquesta dejaron de ir a ensayar. Se deshizo la orquesta. Uno de los hermanos trajo dos

guitarras eléctricas y se hizo el conjunto, pues tenían que pagar la deuda del equipo. Sacaban las piezas igualitas del Acapulco Tropical y otros que sonaban en el radio y de discos. Don Brígido se las arreglaba y las hacían sonar igualitas.

Ahora tienen problemas para contrataciones porque no están sindicalizados. En Yautepec hay una representación del Sindicato de Músicos y los perjudican, - porque por contrato se debe alternar con músicos CTMistas y ellos, no son ni - CTMistas ni PRIistas. Hacen contrato con particulares y se dicen comunistas. En elecciones, por lo menos, Carlos vota por el PSUM. "Estamos en crisis (se refiere a la familia-dinastía Santamaría), así que lo que más me apura es sacar adelante a la nueva generación".

LISTA DE PIEZAS QUE INTERPRETA LA BANDA DE MUSICA DE TLAYACAPAN, MORELOS.

1. Las Campanas del Templo	Obertura
2. Santa Cecilia	Obertura
3. La hija de las Flores	Obertura
4. Caballería Ligera	Obertura
5. La gitana	Obertura
6. Si yo fuera rey	Obertura
7. Conqueror	Obertura
8. Corona de Azares	Obertura
9. María	Obertura
10. Aires Andaluces	Obertura
11. Poeta y Campesino	Obertura
12. La Cruz de honor	Obertura
13. La Traviata	Obertura
14. Fantasía Cadiz	Fantasía
15. Granada	Fantasía
16. Trobador	Fantasía
17. Aída	Fantasía
18. Aires Nacionales	Fantasía
19. Hernani	Fantasía
20. El trobador	Colección Fantasía
21. El torito	Popurrí Fantasía

22. Popurrí de Canciones Nacionales	Fantasia
23. Aires Nacionales Mexicanos	Fantasia
24. Braceros de mi tierra	Fantasia
25. El hijo pródigo (a su padre)	Fantasia
26. La cucaracha	Fantasia
27. María Josefina, Danzón	Danzón
28. Las dos huérfanas	Romanza
29. Iberia	Paso doble
30. Tarde de toros	Paso doble
31. El imponente	Paso doble
32. Alma de España	Paso doble
33. Veroniqueando	Paso doble
34. Silverio	Paso doble
35. Las ondas del Danubio	Vals
36. De pueblo en pueblo	Vals
37. Club verde	Vals
38. Olímpica	Vals
39. En alta mar	Vals
40. La viuda alegre	Vals
41. Driming Vals	Vals
42. Danubio azul	Vals
43. A la luz de la luna	Vals
44. Un recuerdo a Salamanca	Vals
45. Suspiro del alma	Schottis
46. Hay qué ojos	Schottis
47. Reír para llorar	Schottis
48. El beso de una madre	Polka
49. Recuerdo y gratitud	Polka
50. La bella Italia	Polka
51. El siglo XX	Polka
52. Alin Little Iris	Polka
53. Lorena	Marcha
54. Gloria	Marcha
55. Felipe Carrillo Puerto	Marcha
56. Avila Camacho	Marcha
57. Unión latina	Marcha

58. Morelos nuevo	Marcha
59. Batalla de flores	Marcha
60. Porfirio Díaz	Marcha
61. Teziutlán	Marcha
62. Lázaro Cárdenas	Marcha
63. Barras y estrellas	Marcha
64. Paso de camino	Marcha
65. General Méndez	Marcha
66. Mi Bandera	Marcha
67. El padre de la Victoria	Marcha
68. 22 de noviembre	Marcha

Esta lista fue proporcionada por Carlos Santamaría del repertorio-archivo registrado por Brigido Santamaría con fecha 21 de mayo de 1984.

A continuación, la lista de los integrantes de la banda de viento y la de los del conjunto para fiestas:

BANDA	MUSICO	CONJUNTO
Clarinete	Cornelio Santamaría	Bajo eléctrico
Tuba	Marín Santamaría	Batería
Trombón	Tomás Santamaría	Guitarra eléctrica
Trompeta	Carlos Santamaría	Piano
Sax tenor	Erasmus Santamaría	Sax tenor
Tambora	José Santamaría	Guiro y voz
Sax alto	Zacarias Morales	Sax alto
Trompeta	Zenón Avila	
Trompeta	Luis Olmos	
Clarinete	Octaviano Santamaría	
Platillos	Aurelio Santamaría	
Triángulo	Mario Santamaría	
Tarola	Miguel Santamaría	
Saxor armonía	Dídino Santamaría	
Barítono armonía	César Santamaría	
Sax tenor	Joel Vidal	

El repertorio del conjunto es básicamente piezas del Acapulco Tropical, -- Los Socios y Rigo Tovar.

A nuestra llegada a Tlayacapan se estaba dando un conflicto a raíz de la formación de una nueva banda de viento. La llamaremos "la banda Municipal", -- pues por ofrecimiento del Municipio de nuevos instrumentos musicales, y rechazando la oferta los Santamaría, acudieron músicos del pueblo. Hacemos mención, porque en todas las entrevistas se habla de estos nuevos personajes, quienes -- por cierto, fueron discípulos de Brigido Santamaría.

En la entrevista con Carlos se habla de la banda municipal: Se formaron en noviembre de 83. Le llaman maliciosamente "la banda de los viejitos", porque en su mayoría son señores grandes. Sin haber cursado Normal, ni estudios pedagógicos de la música, están en el Magisterio y dan clases de música en la secundaria. Que entraron gracias al coordinador del Magisterio. Además uno de los integrantes es el padre del Presidente Municipal de Tlayacapan. Los Santamaría rechazaron un millón de pesos para instrumentos porque lo que necesitan es un medio de transporte para sus instrumentos y para ellos.

Cuenta Carlos, que la otra banda les fue a proponer que se juntaran para hacer una "sinfónica". El problema era quién iba a mandar, le dijeron que él; -- no aceptó porque dice que siente que no se iban a cuadrar bajo su batuta; que -- muchos de aquellos ya estuvieron en esta banda y se iban a tocar a otros lados, que no llegaban a los ensayos y que estaban "desapartados" del grupo en sí. "Mejor nosotros que tenemos voluntad de estar juntos; hasta un equipo de fut tenemos; a mí me invitan a tocar en otros lados, me ofrecen más paga y no voy porque siento que aquí es mi obligación. Además, no quiero juntarme con ellos porque después de haber sido alumnos de mi padre y de tocar con él, cuando murieron vinieron aquí y se sintieron con el derecho de tomar los originales del archivo. . ."

Dice Carlos que los "judas" saben poco de música. Que apenas ahora que tienen el compromiso con el Municipio es que se están poniendo a ensayar. Pero que nunca van a ser muy buenos porque no son una banda organizada y de tradición antigua. Piensa que su conveniencia es por los instrumentos que les dieron y el "hueso" permanente que tienen, aparte de que les dan alcohol gratis y les gusta

andar borrachos, mientras dure el sexenio. Aunque, reflexiona, como los instrumentos son del estado, cuando el nuevo Gobernador vea los recibos de Casa Veerkamp, tal vez decida que se continúe con la banda Municipal y tengan que seguir desquitando sus instrumentos en los días de fiestas cívicas.

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE CARLOS SANTAMARIA.

La entrevista con Carlos, nos deja descubrir varias de las hipótesis planteadas, a comprobar, a saber:

La banda forma paralelamente un conjunto de música moderna para amenizar - fiestas; compran instrumentos eléctricos, para de algún modo competir con grupos como el Acapulco Tropical. Este hecho nos habla de la tendencia de la banda a modificar su modo de producción musical para permanecer en el mercado.

Por otro lado, el que la banda se niegue a pertenecer al sindicato oficial de los músicos, nos remite a la resistencia mencionada en la discusión teórica, a las demandas de "unidad nacional".

En el caso de Carlos, director de la banda, las relaciones de poder-saber se dan especialmente, cuando nos menciona la deferencia de que es objeto entre los miembros de la banda, en especial los niños. En este apartado, cabe mencionar la solidaridad que Carlos manifiesta que existe al interior de la banda por lazos directos de parentesco y por la tradición heredada.

Para Carlos la banda significa, en términos económicos "un desahogo", pero su actividad principal es la agricultura, y como menciona, en época anterior a las lluvias, aprovecha todo el tiempo para preparar a los niños. Este comentario nos remite al punto de la enseñanza-aprendizaje que esta familia realiza -- con el método de solfeo y de imitación, para sacar adelante a la nueva generación, como mecanismos de reproducción de las condiciones sociales de los bienes culturales que la banda busca como medida de autoconservación, por medio de la transmisión oral, de la transmisión musical.

Finalmente, es importante destacar de esta entrevista la mención que sobre la "otra banda" se hace. Los miembros de esta otra banda pertenecen a la misma familia extensa Santamaría, sólo que son músicos que no entran en la organización Santamaría. Coincidentemente, los principales integrantes son "hijos naturales" en sus familias. Entre las dos bandas se generan relaciones de fuerza y poder al interior de la comunidad y en el ámbito de la influencia en el que se desempeñan.

B) ARTEMIO SANTAMARIA.

Artemio Santamaría es el segundo de los hijos de Brigido. Su instrumento es el saxofón y el clarinete. Después de la primaria él pidió ir a la secundaria. Su padre nunca le exigió que estudiara ni que hiciera tarea, ni que llevara buenas calificaciones. Para escoger la carrera de Medicina, influyó mucho un doctor en la secundaria que daba primeros auxilios. Artemio tocaba en la banda desde chico e incluso después faltaba a la Universidad por la música. Pero cuando se recibió su obligación cambió. Trabajó mucho para poner su consultorio y su farmacia.

Hablando sobre la música y los privilegios que tienen los músicos y ellos en especial, dice que le gustaba andar con la banda porque le gusta como tratan al músico en otros lados; son admirados, "como que se tiene y se es de categoría". Acá en Tlayacapan no, como que son muy apáticos. En otros pueblos se junta la gente, nos dan un trato especial, nos hacen comidas.

Piensa que la música sí sostiene, es decir, sí se puede vivir de ella, "pero ellos (sus hermanos) no se han decidido a dejar el campo, y por eso a veces rechazan contratos.

Artemio no está en el equipo de fútbol, pero piensa que la unidad en el grupo se mantiene por la música. El ya casi no toca en la banda y recuerda que sólo para el pasado 10 de mayo tocó y cuando les urge a sus hermanos y él tiene tiempo disponible. Cuenta que como fue el segundo y su hermano Carlos se iba al campo con su padre, él no tuvo mucho tiempo para juegos porque su mamá lo mantenía ocupado con encargos. La herencia que les dejó Brigido se le quedó a Carlos y él le dejó su parte porque Carlos lo sostuvo todo el tiempo que estudió, trabajando en el campo con su padre. Entonces iban a sembrar como peones jornaleros a las tierras de abajo.

Después de la secundaria le dieron una beca en el Colegio Cristóbal Colón "que era como para sacerdotes". Brigido aceptó porque iba a estar de interno -- sin costo alguno. Cuando el doctor maestro de la secundaria se enteró, lo sacó y lo metió a la preparatoria de Cuautla y le ofreció ayuda económica a Brigido. Después Artemio quiso entrar a Medicina en la UNAM, lo aceptaron, pero su mejor

amigo de la prepa había solicitado en Puebla y lo convenció de estudiar juntos. Artemio sacó sus papeles y no lo admitieron en Puebla. Hasta después que habló con el consejo. Salió en 1975 y entró al ISSSTE pero renunció porque era poca - paga y mucha burocracia, papeleo. Entró de maestro de Química en el Tecnológico que está saliendo de Tlayacapan y así sigue. En las tardes atiende el consulto - rio y los fines de semana la farmacia. Con su trabajo se amplió la casa que te - nían y él construyó otra para él; ahora está terminando otra junto al consulto - rio y farmacia.

Artemio compró los tres coches VW que tiene la familia y les ayuda a sus - hermanos. Dice que les pide que junten algo y él les completa. El abuelo mater - no les acaba de heredar tierras. Dice que unas 30 hectáreas y que Carlos es el que las trabaja. Le pregunto si no es posible que ayuden a su primo Octaviano - que anda yunteando en tierras ajenas para mantener a su familia. Responde que - Carlos también tiene que ver por sus hijos y su repartición.

Sobre la música dice que se sufre, porque "a veces le dan a uno un petate para dormir, como cerditos; nada más le abren a uno el aula de una escuela y -- ahí como puedan siéntense, acurrúquense y si nos picaba un alacrán o algo pos a ver como le hacíamos. . ."

Artemio quiere que sus hijos estudien una carrera. Aunque las costumbres y tradiciones han cambiado y se es más flexible; ya no los levantan tan temprano para unas mañanitas y ya en el contrato se especifican ciertas condiciones, aun - que sea de palabra. "Nosotros ya no tenemos la necesidad de andar en esas, para nosotros era duro. De esto hace unos 20 años." Pero piensa que la música no se va a perder en su familia porque "entra y ahí se queda, por herencia". Piensa - enseñarle él mismo a sus hijos música, comprar un piano o un órgano y que sean "músicos de casa". De sus sobrinos cuenta que juegan a hacer fiestas con bande - ras y banda y procesión.

Platica sobre la otra banda y el ofrecimiento del gobernador; sobre el ca - rácter cortante y orgulloso de Carlos que dijo "mejor no pido nada para que no me exijan nada. Dice que definitivamente la banda de sus hermanos tiene mejor - son, mejor armonía, mejor cuadratura y tiempo, se oye bonito. Ya saben que si - quieren a la banda de los Santamaría, les cuesta. Y que cuando le regatean a --

Carlos y le dicen que otros son más baratos, los manda con los otros y se da la vuelta y se va". En todos lados menos en Tlayacapan, los tratan con respeto. -- Piensa también que la banda se puede desintegrar, porque como todos tienen ya -- sus familias y sus trabajos, a veces ya no quieren ir a las tocadas o no pueden. Ya no le dan tanta importancia. "pero la música la vamos a tener siempre -- presente. Aunque ya no toque sigo siendo músico".

Sobre el conjunto para fiestas de sus hermanos, piensa que sí se sostiene de eso, pero que hay que darle más importancia, porque bailes por dondequiera -- hay.

"En la banda andan trayendo viejitos; Carlos tiene compromiso con ellos: -- cómo les voy a decir 'ya estas viejo, ya no sirves'". Recuerda que su abuelo -- Cristino murió atropellado por andar con la banda cuando ya era muy viejo.

Carlos sigue la táctica de llevarlos hasta que ellos mismos digan "ya no voy" Artemio recuerda a su padre, sus enseñanzas; les daba dinero cuando estudiaban música y ellos sabían si querían dinero. Después también los premiaba -- con un beso en la frente.

Artemio habla sobre su carrera: dice que eso del desempleo para el médico es un mito, que todos los pueblos están necesitados de ayuda médica; solo que -- todos se quieren quedar en México. "Yo soy independiente, médico de pueblo, y no me voy de aquí ni al Seguro, ni a Cuernavaca. Aquí me alcanza para todo".

Vuelve a hablar sobre el conjunto "Standar": Brigido compró primero un órgano y unas guitarras. Artemio aprendió a tocar el órgano y les enseñó a Carlos y a Cornelio, también la guitarra. Después Artemio dejó el instrumento. Carlos agarró el acordeón. A Cornelio ya no le toco la enseñanza de Brigido.

Artemio dice que a la gente del pueblo le da curiosidad cómo es que salieron adelante y cómo no cayeron en la bebida, ni se perdieron por ahí, si eran -- de las familias más pobres y humildes y cuando murió Brigido todavía vivían en una chocita de tejas con goteras.

Por otro lado, dice que no ha tenido ningún cargo público; que le han suge

rido que se lance para la presidencia pero no ha querido. Tampoco ha pedido mayordomía, porque su trabajo no le deja tiempo. Dice que es respetuoso de las -- costumbres y creencias. Que muchas veces la gente le trae a los niños apestosos a cebolla y ajo y le dicen que los van a llevar a hacerles limpia y que él no -- dice nada. Primero les pone su inyección y ya luego se van a la limpia. Es creyente de dios, pero no va a misa cada semana, ni se casó por la iglesia. En Pue bla iba a veces, cuando se sentía solo. Además en Tlayacapan las misas duran ho ra y media y no tiene tiempo. Repite las palabras de su padre, que "no se nece sita ir a misa para estar en paz con dios". Brigido era creyente pero nunca los obligó a ir a misa. Cuando la banda toca fuera de la iglesia y luego hay misa, sí entran a la misa los que quieren.

Artemio no está en el equipo de futbol de sus hermanos y primos; pero tie ne otras distracciones. Le gusta mucho ir al teatro y cada miércoles va a Méxi co al teatro; ni el cine le gusta tanto, y es que le gusta ver a los artistas -- en vivo. Pero si lo invitan a los partidos y a los toros, él va por distraerse y por estar enterado.

Artemio se casó en 1980. Su mujer es de Tlayacapan. Se conocieron en un -- baile. Ella estudió la primaria. Artemio piensa que la mujer debe estar en su -- casa porque "así debe ser". "Si uno sale a trabajar, por lo menos que lo espe-- ren a uno con la comida o la cena. Si le sirve a uno la sirvienta, yo creo que ni comería. Luego llega uno y todo solo, ni quien le de razón de los niños, ni nada".

Artemio conoce toda la República; la ha recorrido en avión y en su carro. Tiene pasaporte y ha estado en Los Angeles, San Antonio y Houston. Ha ido sólo a pasear. Siempre se va solo. Dice que quisiera tener un amigo que quisiera via jar con él y las familias y las mujeres se llevaran bien. "Quiero conocer La Ha bana para conocer al Sr. Castro y a ver como viven por alla. Lee La Prensa to-- dos los días porque "ya se impuso a ése". Casi no ve a sus hermanos, pero se -- cuidan unos a otros cuando faltan o llegan tarde".

Solo Artemio sabe que su padre murió de Cáncer en la próstata, porque los médicos eran conocidos suyos.

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE ARTEMIO SANTAMARIA.

El médico de la familia piensa que del conjunto se puede vivir, siempre y cuando dejen las demás actividades a un lado. Este comentario nos remite a la idea de la situación de desplazamiento que puede sufrir la banda tradicional frente a las industrias culturales y su producción musical.

Sobre la importancia alternativa que la banda significa económicamente para este elemento, nos podemos dar cuenta que para él la banda ha dejado de ser importante en ese sentido, desde que se recibió de médico y ha tenido que dedicarse a su carrera y a su farmacia. Se refiere a la banda como de "sus hermanos" y piensa que también para ellos "la música ya no es necesaria económicamente, ahora la siguen como herencia; cobran caro a comparación de otras bandas de la región y de la "banda Municipal".

En cuanto a los lazos de solidaridad y de continuidad de la banda, Artemio piensa que éstos se deben a la relación de parentesco que los une. En este sentido, podemos mencionar un fenómeno de intercambio que se da entre los hermanos en el caso que cuenta Artemio con respecto a la herencia de las tierras de su padre. "Las tierras se le quedaron a Carlos, pero éste mantuvo los estudios de Artemio, trabajando en el campo".

Artemio sostiene un lugar importante en las relaciones de saber-poder, aún cuando ya no participa tan activamente en la banda. Esta importancia es principalmente económica, pues como ya se mencionó en la entrevista, él ayuda a sus hermanos cuando lo necesitan y los automóviles de la familia los ha comprado -- él.

C) TEODULFO SANTAMARIA "TOLQ".

Teodulfo toca el trombón de vara. Tiene 32 años. Aprendió como todos con el método de solfeo. Su padre le dijo que si le gustaba lo aprendiera porque ya lo traía. Quería que aparte de lo que fueran como hombres, abarcaran otra cosa. Les impuso entonces una disciplina de antes de ir a la escuela, al levantarse los ponía a estudiar. A Teodulfo en particular, Brigido le vió posibilidad para un instrumento. Y por ahí lo impulsó, porque, dice, hay diferentes caracteres e "impedancias" para cada instrumento. Estudió la primaria y cuando estaba en primero de secundaria, su padre se accidentó y quedó incapacitado y él tuvo que -- trabajar en el campo. Pero quería salir de aquí y ya no estudió. Se fue a Cuernavaca y tomó unos cursos para trabajar en Mecánica Automotriz de Cuernavaca. Pero, dice, siempre le ha dado preferencia a la música. Incluso si no le dan -- permiso para faltar en el trabajo, se toma el día aunque no gane; dice que no lo hace por el dinero, sino por la música. También piensa que el que la banda siga, tiene que ver con que son familia y además tienen el equipo de futbol y se reunen en casa de Carlos. Piensa que profesionalmente sí se puede vivir de la música, pero que ellos son aficionados. Piensa que deberían de dedicarse más de lleno. Entonces destacarían. Al conjunto para fiestas lo toman como "hobby". "Quizá a los hijos sí los motivamos".

Por otro lado, dice que la banda tiene para siempre con las nuevas generaciones que se preparan. Sobre su padre dice que fue una persona fina, amable, - platicadora que se dedicó a buscar a aquellos que les gustara la música para enseñarles.

Teodulfo es católico porque sus padres lo bautizaron, pero piensa que las creencias deben ser individuales. El es respetuoso de las creencias y tradiciones de su pueblo, pero no es fanático. Las fiestas que le interesan las promueve como la del 10 de mayo. No ha tenido ningún cargo religioso ni político. Le han ofrecido para Presidente del PRI, como delegado del partido del sector obrero, para Obras Públicas, para lo del Agua Potable, pero no le gusta.

"Tolo", como cariñosamente lo llaman, piensa que las tradiciones han cambiado "por los mismos cambios que vamos pasando" (T.V., radio, etc.). A ellos les cuesta mantener su tradición, pero lo hacen con amor y no retroceden, sien-

te que hay respeto y admiración por parte de la gente y que los quiere, pero - dice, eso es más individual, es decir que cada quien con su actitud se gana el respeto.

Económicamente, dice que sí ayuda la música, aunque no es un sostén, a nadie le sobra un extra. Piensa que vivir de la música ya es una "fuerza" y eso - hay que hacerlo con gusto y cuando se tiene que hacer diario, ya no es por amor al arte sino por la necesidad.

Sobre la banda dice que "no es por nada, pero si viniera un maestro que se pa, diría la calidad que tenemos".

El 24 de junio, día de San Juan tocan en Milpa Alta y dice que es costum-- bre traer otras bandas porque nadie es profeta en su tierra. Sobre las bandas - dice que algunas han ido variando, como la Sinaloense que toca música alegre, - pero no hay como las Oberturas, musicalmente.

Sobre la composición, dice que quisiera escribir pero que hay que mortifi-- carse. Se acuerda de su padre que lo hacía con luz de vela y con tintero. Qui-- siera recopilar todo lo de Morelos, desde la chirimía. Recuerda que de joven hi-- zo una rondalla y tocaban en misas y pachangas. "Si le agarro el hilo a escri-- bir, yo me sigo". Piensa que las mismas necesidades los irán obligando, pero -- que entre ellos es difícil introducir una composición propia y que hablan lo in-- dispensable; que tal vez, si trabajaran entre músicos, habría más creatividad. Pero la banda es a nivel "regional" y se trabaja el archivo que formó su padre. También piensa que hay que ampliar el archivo, porque a veces les piden piezas que no conocen. Me recomienda preguntarle a la gente cuál banda es la que sien-- ten suya, "por algo vamos a México y la gente nos viene a ver. La banda del Es-- tado de México puede que sea mejor, porque nosotros somos aficionados y ellos a eso se dedican".

Sobre la otra banda, dice que todos los que estaban, cuando pensaron que - tenían alas como las de Brigido, se apartaron; "entonces nos preparó a nosotros hombre por hombre".

Sobre el conjunto, dice que el médico (su hermano) los inició, pero les da

ba vergüenza cobrar y se prepararon bien. Entonces estaban tocando "Los Reyes", otro grupo de bailes que era de los Campos (Cleto Campos). Los Santamaría tocaban cada 8 días con el conjunto "Standar", y Los Reyes les boicoteaban las tocadas (se iba la luz, etc.).

Piensa que la inflación influye en que hayan dejado de tocar cada semana. Cornelio es el que arregla las piezas y las saca de discos y Carlos entró después por necesidad.

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE TEODULFO SANTAMARIA.

Como podemos apreciar en esta entrevista, "Tolo" deja ver la posibilidad de desplazamiento para la banda tradicional frente a las industrias culturales y su producción musical, cuando hace conciente que las tradiciones han ido cambiando por los cambios tecnológicos que se van sufriendo en estos días.

Por otro lado, también nos deja sentir la tendencia de los músicos a modificar su modo de producción musical para permanecer en el mercado, no directamente, sino a futuro, cuando espera que la nueva generación de la familia se sienta motivada a dedicarse a tocar en un conjunto de música moderna.

También para Tolo la permanencia de la banda se da por los lazos de solidaridad y parentesco existentes al interior de ésta.

Sobre el tiempo dedicado a la banda y al trabajo para determinar la importancia alternativa que ésta tiene para sus miembros, Teodulfo reconoce que en un primer momento, cuando tuvieron que salir adelante de una situación de pobreza, "fue fuerza vivir de la música de banda; ahora ya tienen sus trabajos" y él personalmente, por el gusto de tocar en la banda con sus hermanos, se toma alguna vez el día en el trabajo. "No lo hace por el dinero, sino por la banda".

Al respecto de las fiestas, Tolo explica que es costumbre el intercambio entre las bandas y que siempre para alguna fiesta en especial, se traen bandas de otro lado.

Teodulfo explica una vez más los mecanismos de reproducción de las condiciones sociales de generación de los bienes culturales que la banda busca como medida de autoconservación, por medio de la renovación constante de los consumidores de la banda tradicional, por medio de la actualización y modernización del repertorio. "Las mismas necesidades nos irán obligando a renovar y escribir nuevo repertorio".

En este mismo tema, finalmente. Tolo menciona el método de enseñanza que Brigido les impuso de disciplina para el estudio de la música.

D) ERASMO SANTAMARIA.

Erasmus tiene 34 años. Estudió derecho. Le falta la tesis. Vive en Veracruz desde el '75 en Inmecafé. Pero considera a Tlayacapan como su residencia. Erasmo define a las bandas como no profesionales; "ya no son tan comunes. Ya no - - existe ese tipo de música". Aquí creemos que se sienten y se dan condiciones para las fiestas populares, hay un aire de pueblo. Además, dice, hay una vocación artística. Piensa que se trata de herencia "psicológica" aparte de la facilidad de los niños que comenzaron a darse cuenta de la música y se les hizo afición.

Para cumplir con la banda, Erasmo valora la ocasión. En un 80-90% viene a tocar. Sobre los cargos: Lo han propuesto para Presidente Municipal en Tlapacoyan, Ver. y en Tlayacapan, pero no acepta. Dice que si le piden ser mayor-domo - aceptaría por conservar la tradición. En cuanto a la herencia, dice que sólo en caso de necesidad y por equidad, pediría su parte de tierra. No tiene casa propia. Aprendió la música por "vocación". Además que tuvo la oportunidad de tener a una persona inteligente y capaz. Piensa que ninguno de ellos aprovechó esa facultad para superarse.

Erasmus no ve la música como cuestión comercial, explotando la música, sino con fines culturales. Critica al Gobierno por su política electorera. Sus instituciones acarrean gente y utilizan a las bandas. "Por eso nosotros nos mantenemos aparte, porque es denigrante que tengan artistas para esos fines. La 'ventaja' entonces de no estar con ellos es no fortalecer el sistema de las cosas que pasan". Frente a la gente, dice que no hay un respeto especial por ser de la -- banda. "Como ciudadanos nos respetan". Tal vez, dice por ser unos hermanos que se mantienen unidos, que juegan juntos, que cobran o no cobran. . . "quizá por malentendidos piensen que somos vanidosos o presumidos".

"La música ha sido importante económicamente sobre todo en nuestra infancia. Mi padre no tuvo tierras, era jornalero. Con sus 'cátedras' tuvo un ingreso. Pero ahora no es determinante, es complementaria".

"La causa real de que persista la banda, es que no tiene fines lucrativos. Es un instrumento de conservación para las fiestas; no es propiedad de nosotros sino de todos. Existe una jerarquía en el grupo por razón 'natural', es decir -

del que sabe más para abajo. Si alguien se sacrifica merece respeto por su calidad moral, la "unidad del grupo se da por las características homogéneas; para todos es parte complementaria de ingresos. . ."

Erasmus piensa que las piezas de la banda no se transforman, por la histo--ria que tienen, por su base. "Creo que va a seguir lo mismo". Desde el momento que no somos comerciales, se conserva. Pero como los sinaloenses que ya se co--mercializaron, se pierde la tradición e introducen piezas nuevas, piezas de Vi--cente Fernández.

Cada vez que vuelvo al pueblo, hay que restablecer las relaciones con la -gente y no olvidarse de su extracción social.

Entre la banda y el conjunto para bailes, Erasmus dice que la banda les inspira más vocación. El conjunto es más lucrativo y la "filosofía" es la misma de conservar el grupo artístico en Tlayacapan. El conjunto está condicionado a - -cierta promoción, andar tocando puertas y nosotros no pretendemos eso. Es sólo por aprovechar el conocimiento musical. Creo que seguiremos con la banda.

Erasmus toca el sax tenor. "La banda se nos hace más fácil porque es parte de nuestra forma de ser y de pensar". Tiene dos hijos. "Si les gusta, que estu--dien, a mí me toca orientarlos. Es fundamental lo que el padre hace y piensa". Desea regresar a Morelos, siempre que su trabajo sea en el campo, en relación - con el campo. Dice que se equivocó de carrera (Derecho) porque se hacen puras - transas. Termina diciendo que en Tlayacapan no hay oligarquías ni castas socia--les.

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE ERASMO SANTAMARIA.

Para erasmo la banda persiste porque no tiene fines lucrativos. "Es un instrumento de conservación para las fiestas, es propiedad de todos. . ." Para él la banda tradicional no sufre desplazamiento frente a las industrias culturales y su producción musical. La banda se da por tradición artística.

La banda de los Santamaría, para Erasmo se da por vocación y por herencia y la importancia que él le da es moral. Conserva su pedazo de tierra en Tlayaca pan en reserva para cuando la necesita. Lo anterior habla de la relación que -- Erasmo establece con los demás miembros de la banda, de solidaridad y de confianza.

También para él la banda fue importante para salir adelante en un principio, "ahora no es determinante, sólo complementaria. Para todos la banda es parte complementaria de ingresos, aunque existe jerarquía que responde al trabajo que cada quien desempeña al interior de la banda".

Erasmo está dispuesto a orientar a sus hijos, si éstos gustan de la música. Cuando habla de aprovechar el conocimiento musical y de seguir con la banda comprobamos, una vez más la búsqueda de mecanismos de reproducción de las condiciones sociales producidas por la banda, para su autoconservación.

En cuanto a la tendencia de la banda a modificar su modo de producción musical, observamos que Erasmo piensa que precisamente porque no son comerciales y las piezas no se transforman por sus antecedentes históricos, es que la tradición se conserva; porque no se trata de introducir piezas nuevas.

Por los comentarios de Erasmo sobre la resistencia de la banda a participar en las actividades oficiales, podemos reconocer las voces de identidad tradicionales que significa la banda de los Santamaría frente al discurso hegemónico de lo cultural. "Las instituciones del gobierno utilizan a las bandas, por eso nosotros nos mantenemos aparte; es denigrante que tengan artistas para esos fines. . . No estar con ellos es no fortalecer el sistema de cosas que pasan".

E) CORNELIO SANTAMARIA.

Cornelio es el menor de los hermanos Santamaría. Tiene 25 años. Toca todos los instrumentos desde los ocho años. Su padre le enseñó el saxofón. Recuerda - que él quería seguir las lecciones y Brigido no lo dejaba.

Cornelio está casado y tiene una niña. Su esposa es maestra y trabaja en - Guanajuato. Los fines de semana, Cornelio atiende la farmacia de su hermano Ar-temio. Tiene con él una grabadora portátil y un cuaderno donde hace anotacio- - nes.

Después de aprender el saxofón, le gustó el clarinete y lo tomó y después la tuba. Pero dice, sus problemas empezaron cuando fue a la prepa en Chalco y - estudió Marxismo y le surgieron dudas sobre dios, el Comunismo y el Socialismo. Formó parte de un grupo de música folklórica y tenía problemas existenciales. - Empezó a beber y se sentía "hueco", sin creer en nada, sin esperanzas. A veces piensa que hubiera sido mejor ser ignorante, porque los ignorantes sufren me- - nos. Tenía pláticas con su hermano Teodulfo que es Evangelista y pertenece a -- una secta religiosa y se casó con una muchacha Presbiteriana. De todos modos lo angustian mucho las guerras, habla del Apocalipsis y sus signos, el hambre, las guerras, etc.

Cornelio tiene un periódico en Tlayacapan que él formó; él es el redactor y el editor. Se califica de antisocial y que le gusta la soledad. También habla del movimiento Hippy, piensa que se les desvirtuó con lo de las drogas, pero -- que era un movimiento que sólo pedía paz y amor.

Está por graduarse de Agrónomo. Dice que ya le perdió el amor a la música, que sólo le gusta la de la banda.

Sobre el conjunto "Standar", dice que nomás lo tienen por locos y la prue- ba está en que los instrumentos ahí nomás están. Tienen ciertos impedimentos di- ce, como el trabajo de algunos. Dice que ama la música de la banda pero que se han ido separando los músicos. Pero ahí están ya los sobrinitos que son "hijos de tigre, pintitos". De la banda le gustan las anécdotas que hay que recordar; cada tocada es una aventura, se ríen mucho, guacean. "Es bien linda la banda",

pero dice que lo ha suprimido por muchas diversiones, porque ha tenido que salir muchas veces cuando hay fiesta en el pueblo y su novia se quedaba sola.

Cornelio está en el equipo de fútbol, pero dice que él deja todo por la música y por la banda. Ellos saben qué tipo de piezas tocar en cada ocasión, que nadie les dice que tocar. Por ejemplo, en fiestas religiosas, tocan piezas tranquilas, en fiestas de toros, alegres, en Carnaval el Chinelo y alegría. De la capilla a casa del mayordomo marchas y oberturas antes y después de la misa. -- Fuera de las capillas valeses y marchas. La música típica de la banda que son -- los valeses y los sonecitos. Cuenta de la "táctica de su padre para enseñarles e iniciarlos a la banda, que era andarlos trayendo desde chicos con él y la banda para que vieran lo que era. Sobre los instrumentos, dice que el sax tenor nadie se lo enseñó; él solito.

"La banda es nuestro "hobby", es un gusto y un compromiso moral con su padre. Dice que lo sueña seguido y que siente que anda entre ellos; que hay piezas especiales que lo hacen vibrar y no hay tocada que no lo haga ver el hueco de su papá. Cuenta sobre la banda que formó Brigido en Yautepec, una banda infantil, a iniciativa de un doctor que financiaba. Platica de la muerte y el entierro de su padre, que vinieron unos 40 músicos que desempolvaron los instrumentos y se reunieron para tocarle a su maestro. Dice que hizo un montón de bandas por todo el Estado. Incluso en San Andrés le enseñó a tocar a un ciego el acordeón. "Quién sabe de dónde aprendió a tocar tantos instrumentos".

La diferencia que Cornelio encuentra entre los músicos líricos y los de nota, es que los que leen son buenos y los que no, son burros. Habla sobre la chimía que va ligada a ciertas fiestas. Le dieron una de las pocas que todavía existen, porque el antiguo dueño quizá darsela a alguien que la fuera a tocar y seguir la tradición. Dice que quedó ya de ver a un anciano para que le enseñe algunas piezas, pero ya la sabe tocar. Se toca para la fiesta del Señor de Chalma y para la del 3 de mayo. Pero la tradición es original del Estado de México. "Si dios me da vida, yo voy a ser el chirimitero".

Luego, Cornelio habla de sus planes personales. Piensa que los dones se heredan y que su hija va a ser músico y que quiere que entre a la banda. El no ve nada de malo que entren las mujeres. Quiere darle todo a su hija, por eso ya no

quiere más hijos. "si mi esposa me ayuda, quiero vivir como los ricos" y luego se contradice, "me voy a dar vida de pobre, pero con mucho amor". Quiere independizarse; le tiene echado el ojo a la zona de atrás de la barranca junto al jagüey, dice que ya habló con el comunero, pero la gente de ahí ya no quiere más vecinos. Está todo invadido. Pero él no pierde la esperanza y dice que de todos modos se va a agarrar su pedazo y a hacer su casa. Por otro lado, dice -- que se piensa ir a Veracruz a trabajar en el Inmecafé, donde trabaja su hermano.

Cornelio está organizando una cooperativa para fertilizantes en el pueblo de San Agustín. Entonces piensa que para su tesis, puede plantear esa alternativa, porque piensa que una comunidad rural se desarrollaría más eficazmente compartiendo los riesgos. También para la educación y el transporte se puede lograr un desarrollo por medio de cooperativas.

Las ventajas que Cornelio encuentra en ser músico de la banda es la amistad y aprecio de algunos del pueblo. Los viejos los quieren por su padre "ardilla". Cuenta otra vez lo de banda Municipal y dice que ellos se dieron su lugar en otras palabras, "se apretaron, hubo consenso y decidieron no ir. Porque Cleto Campos vino a ver a Carlos para que juntos fueran a pedir al gobernador. Dice que por la música los conoce todo el pueblo, pero que nadie es profeta en su propia tierra, que es increíble que en otros lugares les ofrezcan más que en su propio pueblo. En Tlayacapan les piden que cobren menos por ser del pueblo. -- Siente que están y los ven un poquito arriba de todos porque al menos hacen algo que no todos hacen. Les llaman "moleros" porque el músico tiene fama de tra-gón.

Aparte de las escuelas mencionadas, Cornelio ha estado en la escuela de -- Agronomía de Miacatlán, Morelos y en el Tecnológico de Zacatepec. No ha tenido cargos políticos. Fue mayordomo el 3 de mayo de '85, y en '82 fué autor en el Carnaval. Para lo de 85 aceptó porque al que propusieron estaba borracho y él -- estaba ahí y como son amigos, él "tomó el cargo".

Para el conjunto de fiestas, no le interesa sindicalizarse porque no viven de la música, "sino para la música". "Comerciar con la música es prostituirla.- Mientras más se moderniza, más pierde su valor. La del campo es más sana, pura,

libre, sincera, creativa, menos comercializada y menos pagada. La música eléctrica está degenerada". Le gustan las chirimías, los teponachtes, los sones --guerrereces auténticos, las balonas (walonas). Le encantan las tradiciones de su pueblo. Fue tres años seguido a las peregrinaciones de Chalma. "No creo en santos, no soy Católico", creo en la fé. Me conmueve cuando pasa la peregrinación, cansada, fiel.

Sobre sus hermanos, dice que lo han ayudado mucho; todos se echan el hombro. Erasmo tuvo problemas con la policía en Veracruz y fueron todos a ayudarlo. Cuando Teodulfo chocó y el médico se volteó, han estado unidos para ayudarse. - "El mayor es el que menos lata nos da". A su madre le encanta la banda, es su delirio, porque le recuerda a Brigido. "Me gusta formar parte de este ruido, me siento orgulloso. Es bonito el ambiente, hablamos de todo, nos tomamos 10 minutos entre pieza y pieza".

Cornelio no quiere que crezca el pueblo. Dice que antes vivían más tranquilos con los jagueyes. Además dice que no estar en la política y en cargos del - PRI, lo deja trabajar y le dará tiempo de hacer su casa, crear sus cooperativas. Dice que a veces le gustaría ser líder, pero es mucho desgaste y la gente no responde. Está decidido a que pase lo que pase, no se retirará por completo de las fiestas. "Me llenan el corazón de ternura, me parte el corazón". "Además siempre cumpliré con la banda, porque me gusta la música, por la banda y por la familia. Amo a mis hermanos, aunque tenemos poca comunicación".

Sobre el repertorio de la banda, dice que la mayoría de las piezas son ---oberturas clásicas, obras europeas, que trajeron los españoles y los europeos - de más "para acá". "Tocamos marchas en fiestas populares, militares, de la Revolución, de estilo gringo (por el nombre), vales de la época romántica, Porfiriana; en cambio los sinaloenses tocan otras cosas, corridos modernos". Dice -- que Morelos no tiene un estilo propio, como Oaxaca o Sinaloa. Nosotros no hayamos de dónde sacar".

Sobre el Chinelo, dice que se puede perder si siguen tocando tonterías las demás bandas en Carnaval. "La banda va mejorando, tiene un futuro lindo con la cuestión del estudio. Tenemos otra visión". Quisiera grabar las piezas que más les gusten, para que se sepa que hay una banda por ahí. "Ahora hay una nueva ge

neración. Otros ocho por lo menos. Es sangre joven y nueva. Están aprendiendo - bien. Ellos ya tienen la sangre desde que andan con nosotros. Va a mejorar el nivel musical y las fiestas mantienen la misma esencia".

Cornelio piensa que su familia es muy diferente a la de Prisco (hermano de Brigido). Porque Prisco se divorció, era irresponsable, borracho y vendió sus tierras. En cambio su hermano Carlos trabajó cuando Brigido estuvo incapacitado.

"Gracias a la música somos profesionistas, nos ayudo con las tocaditas". - Su impresión sobre su hermano el médico es que le da vergüenza ser músico porque lo rebaja a ser parte del pueblo. En cambio él por ser músico de banda, su esencia es de ciudadano de Tlayacapan. "A mí me gustaría seguir esta cantera -- que es la sangre Santamaría. Aprovechar el don de la familia".

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE CORNELIO SANTAMARIA.

Lo más relevante del discurso de Cornelio para nuestra investigación son sus comentarios acerca de la reiterada solidaridad y unidad al interior de la banda de los hermanos Santamaría. El equipo de fútbol en el que participan la gran mayoría de los miembros de la banda es un claro ejemplo de esta unidad, -- además de la tradición musical familiar.

El aprendizaje que Cornelio tuvo de la música, directo de sus padres y por observación a los miembros de la banda, nos indica que la transmisión de la tradición musical se sigue aplicando de igual manera a las nuevas generaciones.

La esperanza que Cornelio tiene en "los sobrinitos", en la sangre Santamaría y en el don de familia, también nos deja entender que esta banda tiende a permanecer por lo menos una generación más. Están enseñando a los niños de la familia los valores arraigados en ellos mismos, de prestigio y tradición.

Por otro lado, como menciona Cornelio, ponen especial interés en el conocimiento y manejo adecuado del repertorio (archivo) musical, patrimonio esencial para cualquier banda.

Es importante señalar el conocimiento que dan Cornelio y sus hermanos a la música y a la banda como el sustento inicial para más tarde poder realizar sus carreras.

F) OCTAVIANO SANTAMARIA "TAVO".

Tavo es el segundo hijo de Prisco Santamaría, hermano de Brigido. Prisco - murió hace algunos años (8). Tavo trabaja en el campo; no tiene todavía propiedad sobre las tierras que le corresponden por herencia. Los hermanos mayores -- controlan la propiedad de los terrenos y de la casa. A Tavo se le dió un terrenito en la falda del cerro, junto al jaguey. Su casa es muy humilde, construída con láminas de aluminio, cartón y madera. Es un solo cuarto. Tienen guajolotes, pollos y dos mulas, Tavo trabaja en las tierras de otro al que le paga yunteando. Son tierras de riego. El terreno donde vive se lo dió el comunero. Todo el terreno de alrededor ha sido invadido. Tavo se lastimó el pié hace años y no podía moverse mucho, entonces dejó de tocar en la banda y le dieron trabajo de -- "aguador" en la oficina de Aguas. De todas formas, Tavo piensa sembrar en las -- tierras que dejó su padre. en el próximo tiempo de lluvias. Tiene cuatro hijos. Su esposa cuida de ellos, de la casa y los animales.

Octaviano habla con mucho orgullo de la banda de Tlayacapan, la auténtica y única tradicionalmente conocida; la que grabó el disco para el INAH. "Tocamos piezas clásicas. algunas de autores conocidos y otras de maestros llaneros, jarabes de los toros y sones. A los papeles de música escrita les llama originales. Y al conjunto de originales, le llaman archivo. El archivo de la banda de Tlayacapan lo recopiló casi en su totalidad, como ya dijimos, Don Brigido Santamaría. Tavo habla con mucha emoción de su tío. Que en su tiempo no había transporte. Se iba caminando a diferentes pueblos de los alrededores, recuerda Tepoztlán y Felipe Neri. Enseñaba música y se quedaba varios días, le daban casa y comida; y algunas veces le prestaban originales que copiaba y regresaba, y así se hizo de su archivo. De todo eso hace más de 25 años.

Sobre la banda, dice que van a tocar en Carnaval a Tepoztlán, porque son -- una banda libre de tocar dónde y cuándo quieran. Pueden tocar para amigos por -- un trago de tequila y el pasado 10 de mayo tocaron en las calles del pueblo gratis y la gente cooperó para helados y bebidas. Piensa que se puede volver tradición porque el pueblo quedó muy contento y dijeron que se hiciera el próximo -- año.

Sobre la música, dice que a veces es muy penosa, muy dolorosa, sacrificada.

"Pero la amo, me gusta, no la agarro de choteo, No como de ella. De ahí sale so lo para vagar un rato y para mantener los instrumentos. "Llevar a componer sus instrumentos a México y habla de muchos miles de pesos. Tavo dice que siguen la tradición y enseñan a los hijos por vicio, porque es una herencia que se les -- dió y "sienten feo dejarla".

Tavo dice que los Chinelos en ningún lugar lucen como en Tlayacapan; que - en Tepoztlán salen de todos colores y como sea y que en Tlayacapan salen 300 ó 400 chinelos todos vestidos igualitos del mismo color. La tradición es que todo sea por cooperación.

Sobre la enseñanza de la música a los niños dice que primero les enseñan - con la voz a conocer las notas, para valorizarlas después en el instrumento. -- Los ponen a tocar también instrumentos pequeños como la tambora o la tarola, ya después ellos van inclinándose por alguno de los instrumentos grandes. Tavo tie ne 5 hijos. Tres de los niños estudian música; el otro dijo que no le gusta e - incluso vive en casa de una tía. Tavo dice que la niña si quiere más tarde tam bién será "musica".

Explica un poco sobre la mayordomía: consta de tres comisiones: el casti-- llo, los toros y la música.

Tavo coincide con los demás en que todos son muy unidos, que sobre todo -- son amigos y que hacen un ambiente muy suave. Que hay otros que se acercan a de cirles que si pueden rolar con ellos porque se ve que la pasan muy bien juntos. Las decisiones se toman entre todos y si decidieron no aceptar el ofrecimiento de las autoridades fue porque todos votaron.

Sobre el conjunto Tavo dice que a él no le gustan los conjuntos, ni tocar esa música (chotear la música).

Sobre los chirimiteros, cuenta que ya no son tan buenos como antes, pero - es la costumbre en la fiesta del Señor de Chalma y no se puede cambiar.

También cuenta sobre las razones que tuvieron para apartarse del tío Froy-- lán. Antes él tocaba en la banda y una vez que tenían un contrato, no llegó y -

se disculpó con un pretexto, después se enteraron que se había comprometido para otra tocada, una velación o matrimonio de Cleto Campos y otros. Desde entonces ya le tuvieron desconfianza y él mismo carga con esa culpa. "Es que eso no se hace, si uno firma vamos tantos, tantos vamos; ya allá nos descontaron por no ser los que habíamos dicho".

Octaviano se va a trabajar al campo a las 4 de la mañana para llegar con los animales a yuntear. Siembra en terreno ejidal, jitomate.

G) LUIS OLMOS "HUESO".

Luis no es de los hermanos y primos Santamaría, pero está casado con la sobrina de Doña Rosa Pedraza, la viuda de Brigido Santamaría. Luis trabaja en el campo en un terreno comunal, en San Juan Texcalpa. Aparte su esposa Guille heredó parte de las tierras que heredaron los Santamaría, por parte de Doña Rosa. - Desde 1970 Luis trabaja en las mañanas de obrero en Cuernavaca, donde trabaja - Teodulfo Santamaría, Automotriz de Cuernavaca. Hace algunos años trabaja de --- eventual de mantenimiento en el Seguro Social, en el turno de la noche.

Luis jugaba con los Santamaría y él solo fue a pedirle a Brigido que le enseñara música. Aprendió y entró a tocar a la banda desde chico. Guille también aprendió música con su tío Brigido y llegó a tocar con la banda. Tocaba el cla-rinete y recuerda que iban todos a México al centro a la tienda de música. Tocó hasta que se casó con Luis. Los Santamaría la cuidaban y trataban como hermana, incluso la celaban y no querían que se casara. Dice ella que fue la única de -- sus hermanos que tuvo la inquietud por la música y por otras actividades, pero la casa y los niños (3), no la dejan hacer otras cosas.

Sobre los Santamaría, Luis dice que Cristino le contó que aprendió música en el ejército cuando se lo llevaron de "leva", después llegó a Coronel. De - - Froylán Santamaría, medio hermano de Brigido, dice que era muy buen trompetista y llegó a tocar en el Salón México.

La casa-terreno donde viven los Santamaría (Carlos y Aurelio), es ejidal y Prisco y Brigido fueron sucesores por derecho. También dice que la otra banda - salió de la primera que hizo Brigido; que a todos les enseñó sin cobrarles, y - que a la hora de pagar Brigido pagaba de acuerdo al esfuerzo, capacidad y cooperación de cada quien, y eso no les pareció a algunos y se salieron a tocar por otro lado.

Guille dice que sus hijos no quieren aprender música. Tal vez la niña ma--yor quiera más adelante. Los otros dos se niegan rotundamente. Ella les ha in--sistido, pero no quieren.

Luis opina que la música es una ayuda mínima al ingreso familiar. Que lo -

hacen por gusto y por estar juntos. El también está en el equipo de futbol. Guille opina que sí les ayuda el dinero cuando llega a haber tocada. Luis habla -- largo y bien de Brigido y cuenta de las promesas y compromisos que tenía con el pueblo. "Pero Carlos piensa diferente; dice, y con razón, que pa' como están -- las cosas y los tiempos, ya no se puede tocar por beneficiencia; además de que en Tlayacapan la gente, por ser nosotros del pueblo, esperan que cobremos me- - nos".

Luis no toca en el conjunto, dice que no le gusta, como a Tavo tampoco. -- Luis es el segundo trompeta de la banda. Estudió la primaria. Guille llegó a -- primero de secundaria.

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE OCTAVIANO SANTAMARIA.

Tavo toca algunos puntos importantes, como que la fiesta del 10 de mayo, - que apenas se instauró en el pueblo este año, "se pueda volver tradición. Este fenómeno habla de ciertas modificaciones en el cumplimiento de las tradiciones - que marca el calendario religioso.

Por otro lado, explica un poco más detalladamente la forma de enseñar a -- los niños. "Se les enseña por herencia. . . primero con la voz, para que conozcan las notas, para valorizarlas después en el instrumento. . ."

También menciona el acontecimiento de los instrumentos, que resulta caro y la paga que se obtiene de la banda apenas sirve para esto; así que para Octaviano no la banda no significa una alternativa económica importante. Los principales incentivos para él hacia la banda son la tradición, el orgullo de pertenencia, la solidaridad y la democracia que dice encontrar en la banda. Tavo está orgulloso de que la banda sea "independiente" y toque donde quiera y no donde se le imponga.

Sobre el conjunto de música moderna de sus primos, piensa que se chotea la música, es decir que para él la banda no debe sufrir modificaciones ni desplazamientos frente a las industrias culturales y su producción musical.

Tavo se rige por el calendario agrícola y religioso, ya que éstos coinciden en la organización de las fiestas en el año. Esta entonces, más al tanto de las tradiciones de las fiestas.

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE LUIS OLMOS.

Luis aprendió la música como los demás, sin ser hijo de Brigido, porque -- era amigo de ellos, fue aceptado en el seno de la banda porque se casó con la -- prima Guille. Puede contar todas las anécdotas como si fuera de la familia directa.

Luis tiene varios trabajos y dice que la banda es una ayuda mínima, que lo hace por el gusto de estar con sus amigos. Por lo mismo está en el equipo de --

futbol. Su esposa Guille fue un intento de hacer ingresar a una mujer en una --
banda, pero en el momento que se casó, perdió toda posibilidad. Ella opina que
el dinero que Luis trae de la banda si les ayuda en la casa.

H) AURELIO SANTAMARIA.

Aurelio es el hijo mayor de Prisco Santamaría. Vive en la casa contigua a la de Carlos, su primo; comparten el terreno dejado por sus padres. Toca percusión en la banda. Aprendió como todos con el método de Solfeo. Trabaja en el campo; siembra maíz, frijol, tomate y jitomate. Tiene tierra propia: dos terrenos (2 hectáreas) y la casa. Sobre la herencia dice que se fueron a juicio, por que el padre murió intestado. La hermana mayor maneja los terrenos. Dice que se puede llegar a un convenio. Tiene un ejido que se le dejó como sucesor preferente. Aurelio tiene seis hijos y su mujer va a vender legumbres a Milpa Alta. Aurelio llegó a 5o. de primaria, "por la situación difícil". Trabajaba en el campo. Ha trabajado de machetero, de chofer. "He hecho mi vida solo". Siembra de riego y temporal. Todos sus hijos estudian.

Sobre la música y la banda: lo han invitado a tocar con la banda del Estado, pero dice que no quiere ser esclavo del Estado. Sigue por "inspiración y -- por conservar el grupo". "No es por presumir, pero aquí en el estado no hay un grupo que nos supere. Salimos una, dos, tres veces por mes y salimos bien pagados".

Platica de lo de los instrumentos ofrecidos por el Gobernador. "No nos sobran los instrumentos, pero no necesitamos. Pedimos transporte".

Antes su tío Brigido tenía buena relación con la Presidencia y tocaba para el Presidente por bondadoso. Tenía una promesa en la iglesia para tocar la primer posada de cada año (16 de diciembre). Pero ya que murió, se terminó el compromiso. En Semana Santa también tocaba no por dinero, sino por voluntad. Han tenido problemas con la gente porque creían que iba a seguir siendo igual. "Nos ha costado la música; sacrificios personales y económicos".

"La verdad uno no le pide nada a un conservatorio. Veo a los del Conservatorio que se dan su paquete. Nosotros somos apreciados y bien queridos, dejamos complacida a la gente". Luego habla de la banda de Sinaloa: "Es como los grupos modernos, para alborotar. Pero para música delicada de concierto, las bandas de viento como la nuestra. Pero no a todos se les puede hacer comprender, se necesita que la gente conozca para que puedan opinar".

"En nuestra banda hay disciplina, se respeta al director. Las cosas se hacen con orden. También se necesita sentido musical; porque si se conoce y no se tiene gusto y carácter, no se hace nada".

Aurelio también piensa que los Santamaría siguen juntos porque son familia porque les gusta y por "la pasión".

Vuelve a lo de los instrumentos de la otra banda: "Porqué nos vamos a dejar pisotear, si lo podemos y sabemos hacer solos. Aunque el dinero no nos alcanza ni para pagar los instrumentos, ahora, si nos dedicamos, sí. La otra banda nos entorpece, porque tenemos menos contratos; ellos cobran menos y la gente se va a la economía. Pero si cooperamos para las fiestas, porque es nuestra obligación y para que no digan que como no nos invitan a tocar, no cooperamos".

"Hemos tocado lo auténtico, los originales; porque ahora venden las piezas y se oyen ya retocadas, arregladas".

"Los chicos van progresando. Tenemos en archivo música para tres días tocando sin parar. Se les va metiendo en mente para que no modernicen. Participamos en fiestas tradicionales, de origen. Exhibimos nuestro repertorio, nada más. A veces oímos piezas nuevas que no conocemos y las compramos y las ponemos. Antes la música se tocaba igual, era a nivel Nacional. Ahora ya modernizan las piezas, las mismas".

I) JOSE SANTAMARIA.

Se llama Esteban, pero todos le dicen José. Es hijo de Prisco y hermano de Tavo y Aurelio. Tiene 34 años. Es soltero y estudió hasta primaria. Vive en - - Cuernavaca y trabaja toda la semana allá. Va los fines de semana a Tlayacapan y se queda en la casa que era de su padre, donde vive Aurelio y su familia. Trabaja de obrero electricista industrial en la matriz de la empresa Industrial Automotriz de Cuernavaca. Ya casi no siembra. Ser obrero le da más dinero. Dice que hay que gozar antes de casarse, porque ya casado y con hijos hay que dividir el sueldo. En cambio si es para uno solo, se puede comprar lo que se le antoje.

De cargos ha sido mayordomo de su barrio el Rosario. Lo tomó por herencia, porque su padre era mayordomo, cuando murió, le tocó a Aurelio y después de -- dos años le tocó a él. Fué recolector de limosnas y organizador de misas, cue-- tes y comidas. Otros cargos políticos no ha tenido. No le gusta porque hay que responder por un grupo de gentes que no son responsables.

José aprendió música a los once años, "como herencia". Dice que le pagaban para ir a estudiar; no le gustaba. Su papá trataba de animarlo. A veces faltaba el tamborero de la banda y a él lo metían; así aprendió lo elemental de la músi-- ca, los compases, el principio. Después se fue haciendo responsable líricamen-- te. Desde entonces siempre ha sido "tambora". En el conjunto, su instrumento -- son las confas, pero Carlos le dijo que hacía falta un guiro y es lo que toca.

Cuenta que el conjunto nació de una orquesta de bailes que se desbarató y que imitaba al Acapulco Tropical. Ahora es conjunto y han ido metiendo instru-- mentos de viento (sax). . . José piensa que la diferencia entre la banda y el -- conjunto: es que la banda es música e instrumentos de viento, música de papel y de memoria; y el conjunto usa aparatos eléctricos y la música es de memoria. -- Las piezas son diferentes, en el conjunto se canta y la banda es instrumental.

José dejó el campo cuando empezó a llevar un curso de capacitación en el -- trabajo y ya no pudo estudiar, trabajar y sembrar. Tiene 10 años viviendo en -- Cuernavaca. La música es para él como "un deporte". Cuando interfiere con el -- trabajo, cambia los días de trabajo y va en fin de semana. Si no, Carlos procura hacer los contratos en fin de semana.

La banda es para él un orgullo, porque a pesar de no tener conocimiento le nació cierto amor por el arte de la música. Es un orgullo "porque sabemos hacer lo todavía. Entre todos se organiza". Su relación con los de la banda es de - - amistad por encima del parentesco. "Hay confianza y armonía en el grupo. Todos nos ayudamos". Carlos tiene el control como director. Entre Carlos y Aurelio hacen los contratos de la banda, y entre Carlos y José los del conjunto.

A todos se les paga más o menos parejo, pero, "al nuevo que apenas comienza se le da menos; a los niños se les da una gratificación para que sepan lo que es ganar dinero". Le llama al "sistema de los Niños" darles dinero para que hagan mandados; "así van progresando".

La banda no es una entrada importante de dinero, dice, porque el trabajo no es continuo, es inesperado. La fábrica le da el 85-90% de sus ingresos al mes. De lo de Milpa Alta cobraron 40,000 pesos por cinco horas; él recibió 2500 y del conjunto, anoche recibió 2000. En la fábrica gana como 60,000 al mes. Dice que se le paga más al que se quiebra la cabeza con el contrato, las cuentas y el equipo (1984).

José dice que Carlos los pone a prueba, a que hagan contratos y que vean la responsabilidad de cierto compromiso. Por ejemplo, al del pandero, que no ha invertido en el grupo y que no se ocupa del equipo gana menos; "porque no es como otros conjuntos que trabajan continuamente y tienen secretarios a sueldo y no se ocupan de cargar y armar equipo.

Sobre el sindicato dice que "no es beneficioso, nomás está para robar". Antes estuvieron inscritos y nomás pagaron cuotas y no sacaron nada, nosotros actuamos libres en la banda y en el conjunto".

Se han ido haciendo de más piezas para la banda, "como Tavo, que trajo - - unas piezas que le gustaron de Tepoztlán. "La banda seguirá hasta que se acabe la raza, hasta que se seque la mata. Ya no tenemos necesidad, así que tocamos solo en fines de semana; no tenemos porque ofrecernos y bajar el precio".

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE AURELIO SANTAMARÍA.

Aurelio toca el tema del cambio de las tradiciones instituidas por Brigido. Dejaron de cumplir con los compromisos adquiridos por éste con el pueblo, - porque "los tiempos no están para regalar el trabajo". A Aurelio la banda sí le significa un complemento para la economía familiar.

También para él la banda se continúa por los lazos familiares que los unen, se siente orgulloso de pertenecer a la banda de los Santamaría y está en contra de que se modifique su modo de producción musical. Considera que el ser músico le da prestigio frente a la gente del pueblo.

Aurelio piensa que para que la banda continúe la tradición, la enseñanza a los niños no debe ser moderna".

También Aurelio cumple con el calendario agrícola del campo de la región.

INTERPRETACION DE LA HISTORIA DE VIDA DE ESTEBAN "JOSE" SANTAMARIA.

Como José es obrero, dice que no necesita económicamente de la banda, ésta le dá un 10-15% de sus ingresos mensuales; es decir, que la banda para él no es una alternativa económica sino un entretenimiento, "un deporte".

José está más vinculado con la organización del conjunto que con la banda, pero explica que la cuestión de la paga a los integrantes funciona igual en los dos grupos, es decir que recibe más quien más esfuerzo invierte. Era la misma - filosofía de su tío Brigido y eso causó mucha inconformidad entre algunos músicos que no pertenecían a la familia directa.

También José hace incapié en el carácter independiente de la banda y en la inutilidad de pertenecer a un sindicato.

La permanencia de la banda, según José se da porque ya no tienen necesidad de ella, entonces sólo trabajan los fines de semana y no tienen necesidad de bajarse de precio.

J) MALENA SANTAMARIA.

Malena es la hija mayor de Carlos. Tiene catorce años y estudia música con su padre, sus hermanos y primos. Está aprendiendo a tocar el clarinete. Malena quisiera estudiar música en alguna institución como la Escuela Nacional de Música o el Conservatorio. Toca en el conjunto los teclados y es una atracción para el público que la mira entre puros hombres. Malena tiene novio y espera casarse o irse con él tal vez en uno o dos años. Si es así, su carrera de música terminará porque Malena se dedicará al hogar.

K) LOS NIÑOS SANTAMARIA.

Como ya hemos mencionado en las historias de vida de los músicos de la banda, se está preparando a un grupo de menores, hijos de algunos de los Santamaria. El menor de los que ya estudian solfeo con Carlos, tiene siete años de edad y la mayor es Malena, que va a cumplir quince. El más adelantado es el mayor de los varones de Carlos, que tiene 12 años; Didino estudia la trompeta y la intención es que más tarde ocupe el lugar de Carlos, como director y maestro de la banda.

El método de aprendizaje es con el mismo manual de solfeo que utilizó Brígido para enseñar a todos los demás, aparte de oralmente, como ya lo mencionamos en la historia de "Tavo", que primero les enseñan con la voz a conocer las notas para identificarlas después en el instrumento. En la banda los ponen a tocar los instrumentos más pequeños y fáciles de ejecutar como percusiones o los saxores (instrumentos de aliento pequeño) que solo tocan algunas partes de la partitura.

Los hijos de Tavo también están muy interesados en formar parte de la banda de Tlayacapan. Los tres estudian ya instrumentos de aliento: barítono y clarinete, y en la banda, Miguel el mayor (14), toca la tarola.

Como observación de las actitudes de los niños hacia la banda y la música, podemos mencionar cuando se presentó en la plaza principal del pueblo la banda Municipal y los tres hijos de Tavo: Miguel, César y Mario observaban con sumo interés, sobre todo a los integrantes niños. En esa ocasión, platicando con Mi-

guel, mencionó los nombres correctos de todas las piezas que se tocaron y el -- nombre correcto de todos los instrumentos. Miguel dice que el instrumento que más le gusta es el trombón, -pero no el de vara, sino el de llaves, como el que tocaba Brigido, cuya historia conoce y cuenta perfectamente. Miguel va en tercero de secundaria y tiene planes de irse a Puebla a trabajar a la VW, por consejo de una tía. Quiere tocar en la banda de su familia, pero no piensa que de -- eso pueda vivir. "La banda sólo toca en las fiestas de los barrios y los santos en Tlayacapan y fuera, pero no en bailes."

Miguel conoce también todo el conflicto con la otra banda: dice que no hay ninguno de la familia, "estos tienen compromiso de seis años con la Presidencia les dieron los instrumentos". Señaló al trompeta solista y dijo: "Ese estuvo en la banda de la Marina, pero lo corrieron porque tomaba mucho, tocó hasta con Pérez Prado".

Mario, el menor quiere tocar la tuba o el bajo en "sí bemol".

En otra ocasión se pudo observar el espíritu de competencia desarrollado - en los niños Santamaría: Se presentaron dos bandas del Estado de México en el - atrio de la iglesia principal. Habían montadas dos tarimas encontradas; de en-- tre la gente salieron cinco de los niños y se subieron a las tarimas y empeza-- ron a jugar a ser las dos bandas de Tlayacapan. "Nosotros somos la banda de los Santamaría y ustedes subanse allá y son la banda de Cleto. . . Nosotros los fi-- nos, ustedes los corrientes". Cuando empezaron a tocar las bandas, los niños se pusieron a intimidar a un niño que venía tocando en una de las bandas. Tocaba - el barítono y sólo daba algunos acentos. Los Santamaría se burlaban y decían -- fuerte: "Se está atrasando" o "ya se adelantó". Entre ellos mismos son también competitivos: "yo voy en tal lección; yo estudió más que tú; ni tocas nada, -- etc.". Carlos le dice a su hijo mayor, para estimularlo que tiene que ganarle a los demás.

Miguel ayuda a su padre en las labores del campo. Los hijos de Carlos tam-- bién van con él al campo en época de siembra.

3) LA BANDA MUNICIPAL.

A lo largo de las historias de vida de los Santamaría, hemos hablado sobre la Banda Municipal. Creemos importante hacer una breve semblanza de la misma y apuntar las historias de vida de algunos de los personajes principales, ya que forman parte del conflicto del músico campesino, y por pertenecer a la genealogía de familia extensa de los Santamaría. Haremos una interpretación global al final de las historias de vida de la banda.

Los integrantes de esta banda son todos de la escuela de Cristino y Brigido Santamaría. Tocaron incluso, en algún momento en la misma banda cuando Brigido vivía. Después se fueron saliendo por diversas cuasas que hemos ido mencionado y que apuntaremos más adelante. La banda se integró a instancias del Presidente Municipal en turno y del coordinador de bandas del Estado de Morelos. Se ofreció una dotación de instrumentos para banda, equivalente a 1,000.000 (un millón de pesos) 1984. Los Santamaría rechazaron el ofrecimiento, por una parte - porque lo que realmente necesitaban es un transporte y porque decidieron no entrar en el juego de las autoridades de atraerlos a sus filas y utilizarlos para los festejos oficiales.

La banda se conforma de 15 elementos: 3 trompetas, 3 saxofones, 2 clarinetes, 3 barítonos, bombo, tarola y platillos.

Nuestro primer acercamiento con esta banda fue en una presentación dominical en la plaza principal, gratuita. Otra ocasión en que se presentó fue en una comida particular a la que asistió el Presidente Municipal, se celebraba el informe del Gobernador del Estado. en el que tocó la banda de Cuernavaca.

En una tercera ocasión, entramos a la "banda Municipal" tocando "Dianas" - en el informe del Presidente Municipal, en la plaza principal de Tlayacapan. - La música de la banda se alternó con música de mariachis.

La tarjeta de presentación de la banda Municipal dice:

"BANDA DE MUSICA MUNICIPAL DE TLAYACAPAN, MORELOS. Director: ALBERTO SAN--
CHEZ N. Coordinador: ANACLETO CAMPOS G. Representantes: FROYLAN SANTAMARIA Y --

OTILIO SANTAMARIA. Dom. conocido".

Historias de vida - entrevista.

FROYLAN SANTAMARIA.

Froylán es medio hermano de Brigido. Fue el único hijo del segundo matrimonio (unión libre) de Cristino Santamaría. Se crió en la Ciudad de México con su madre que era comerciante. Ella murió cuando él tenía 8 años y se fue a Tlayacapan. Terminó la primaria y aprendió música con su padre. No sabe su edad exacta, pero dice que anda alrededor de los 68. Su acta de nacimiento no existe -- porque "se quemó en la Revolución".

Froylán tocó en la banda de su hermano Brigido. Su padre también estaba en la banda. A los 14 se separó de la banda y se fue a tocar fuera, por el estado de Morelos; tocó en centros nocturnos, primero el saxofón alto y luego la trompeta. Después entró a tocar en conjuntos y tocó el sax tenor y con ése se quedó hasta hoy.

Sobre sus propiedades, dice que Cristino no le dejó nada porque vendió muchas tierras, pero Froylán trabajó con él y se mantuvo del campo por un tiempo. "En cambio a Brigido y a Prisco" les dejó una casa y tres terrenos. Al respecto, Doña Rosa Pedraza, la viuda de Brigido, cuenta que a Froylán no le gustaba trabajar, que vivía con su padre, que Cristino vendió terrenos y una casa para comprar lo que se le quedó a Froylán.

Tocó en una banda de Tlayacapan, y dice que sus sobrinos nunca lo invitaron a tocar. Luego dejó su banda porque tocaban nomás líricamente. Entonces él y Cleto Campos formaron otra banda e invitaron a los Sánchez. Estos ya tenían su archivo y compraron archivos con amigos y copiaron de otros. Dice que la mayoría de los de esta banda entraron a la banda militar y cumplen con las dos.

Los hijos de Froylán no fueron músicos "porque se enfadaron muy pronto de estudiar; querían ver resultados de un día para otro. Los hijos de Cleto están en la banda del ejército y aprenden con el director y con Cleto. También el hijo de Beto Sánchez aprendió con su papá y ahora toca las tarolas en la Municipi-

pal. "Le va a tocar clarinete nuevo de los que dió el Gobernador". Dice que su sobrino Carlos Santamaría no quiso aceptar la ayuda por orgulloso. Piensa que la Municipal va a seguir, pero el problema es el dinero, pero eso lo tienen resuelto, ya que todos saben lo que ganan, aunque les faltan algunos implementos como atriles y platillos.

Froylán dice que ya pronto van a pedirle una ayudita a la Presidencia, por que ahorita no les pagan. . . . Ahora están cobrando poco porque . . . están dando a conocer la banda. Ensayan cada semana, sábados y domingos. Sobre los Santamaría dice que sus sobrinos conocen la música, pero que su banda es superior y además los sobrinos son orgullosos. Piensa que se han estabilizado porque son de la -- misma familia.

"La música, si no enriquece, sí ayuda. Pero aquí no se puede vivir de ella ni teniendo conjunto, porque no hay trabajo. En Cuautla sí, aquí no porque es - eventual y todos tienen otros trabajos".

Froylán se dedicó un tiempo a la siembra, pero perdió mucho dinero. Fue -- peón y sus hijos lo ayudan. El compró la casa que tiene ahora, que es amplia y está dividida en tres, una parte para cada uno de sus tres hijos. Esa será su - herencia. Dice que la música no le significa ningún status especial; le gusta que les den de beber cuando van a tocar.

Hace unos 10 años fue mayordomo y ha sido autor del Carnaval, pero dice, - ese prestigio se olvida.

Sobre la banda "Nosotros estábamos en una banda de Los Laureles, e hicimos una pönencia para cuando viniera el Gobernador. El coordinador, que es amigo de éste Cornelio, apuntó las dos bandas; y eso no era lo que queríamos. El coordinador le dijo a Carlos y no quiso; él quería el dinero o un transporte. Noso- - tros aceptamos el compromiso con el Ayuntamiento".

ANGEL SALAZAR.

Angel se dice "hijo bastardo". Nació en 1943. Empezó en la música como a los 10 años con Brigido. Estudió y trabajó con él. A los 19 se retiró de la banda "porque no le convino" y quiso independizarse y superarse. Trabajó en centros nocturnos en Cuautla, Cuernavaca, Jojutla, Acapulco. Ya casado trabajó en México y Veracruz. Su mujer es de Tlayacapan.

Angel llevó tres cursos en el INBA para la enseñanza de la música en primaria y secundaria.

Sobre la banda Municipal, dice que es familiar, porque hay 8 parientes y su padrino (Don Martín). "Se formó a partir de una invitación del Ayuntamiento. Apunté esto: Fui invitado por mis sobrinos los Sánchez a tocar en su banda y -- después me pidieron que tomara la batuta; fui comisionado y sigo al frente". Dice que se siente muy orgulloso del gran esfuerzo que ha hecho para sacar adelante a su familia de siete hijos. A los hombres (dos), les está enseñando música con el mismo método con que aprendió. Dice que las mujeres andan ocupadas en -- otras cosas.

Angel se ayudo de la música toda su vida. Uno de sus tíos, Martín, le cedió un terreno que después tuvo que vender. La comunal le dió 10 tareas (10 000 ms) de tierra de temporal en 1978. También ahora tiene un sueldo de maestro; en temporada hace máscaras para el carnaval; la esposa y las hijas hacen manteles y servilletas deshiladas, flores de migajón, peluche, etc. Una de las hijas vive en México y está casada con un ingeniero. Otra es costurera y mecanógrafa. -- Los demás van a la escuela.

Angel se fue en 1955 a E.U. de bracero, tenía un "buen trabajo" de pizzador de uva, melón y jitomate, mandaba dinero a su madre y ella le ahorró para comprar el lote donde construyó la casa donde vive ahora. Ha sido autor de la comparsa Azteca en Carnaval y comisionado en las fiestas de San Juan. Cargos políticos no ha tenido porque dice que quitan el tiempo. Tiene un terreno en San Juan Texcalpa y uno en Tlayacapan.

Da clases de música en la escuela de Yautepec, en tres turnos diarios. Em-

pezó a tocar la tarola, el saxo y luego la trompeta. Tocó en el principio del conjunto "Standar"; tocó la batería. Es maestro de música hace siete años. Dice que no puede dejar el campo, que es más fácil dejar la música que el campo. Se siente viejo para trabajar en cabarets.

Por otro lado, dice que sus relaciones con "su hermano" Simón Sánchez y -- sus hijos son buenas. Angel sigue estudiando particularmente y les enseña música a sus hijos hombres. "Para las mujeres es aburrido, para ellas de preferencia el estudio".

Sobre la banda Municipal dice que va a seguir funcionando porque hay elementos de seriedad. Lo que puede pasar es que ya no quieran participar y tengan que entregar el instrumento. Sus hijos varones entrarán a la banda.

ANACLETO CAMPOS.

"Cleto, es uno de los precursores de la banda Municipal. La entrevista fue muy breve": :En provincia pocos viven de esto. La segunda profesión es la música. El campo es la primera! en nuestra banda habemos dos o tres que trabajamos para el gobierno (Magisterio). Seis de esta banda se dedican a la música, los demás al campo; los más viejos viven de sus pertenencias. Por eso no se desarrollan, por tener diferentes actividades. Nuestro objetivo es trabajar por una remuneración para ayudarnos a vivir. Todos los sábados y domingos trabajamos. En esta banda la economía es equitativa, no como en otras donde hay un patrón y -- trabajadores y le pagan más al solista y al director. La música ayuda más que el trabajo de peón. A nivel social tenemos un grado superior".

ARNULFO CAMPOS.

Aprendió en la banda de Brigido. Es padre de Anacleto; "pero ya se murieron ellos y sus hijos quieren ahora que esos chamacos, pos no". Vive del campo y de los intereses que le deja un dinero en el banco. El día anterior fueron a tocar a Cuernavaca. "Quién Sabe de qué era la fiesta, había harta gente". "Vamos a la plaza cívica a un acto que tenemos que cumplir". Era un acto organizado por varias dependencias del Estado. La banda fue presentada como "La Banda de Tlayacapan".

ALBERTO SANCHEZ.

La entrevista fue difícil, porque se encontraba medio borracho. Se puso un poco tenso y después agresivo. Tiene fama de que estudió en el Conservatorio, - tocó en la banda de Martín y lo corrieron por alcohólico.

Estudió 5 años en el Conservatorio. Tiene 38 años, estudió primaria. Se -- inició con Angel y éste lo impulso para que fuera a México. No terminó por falta de medios. Estuvo 11 años en la Sinfónica de Marina. "La música es un arte -- sagrado; tocamos con mucho cariño, pero somos aficionados". Dice que los músi-- cos de verdad fueron Beethoven, Mozart, Schubert, etc. "Esos eran buenos. Nosotros no tenemos las mismas capacidades, porque no tenemos el apoyo económico".

ELOY SANCHEZ.

Eloy es el hijo menor de Simón Sánchez. Simón fue hijo de Eustolia Santama -- ría y un señor Sánchez, pero fue adoptado por su tío Martín y Cruz Chillopa. -- Conservaron el nombre Sánchez.

Eloy tiene 24 años, está casado y tiene una niña. Está en la banda del - - ejército de Cuernavaca. Ganaban en 1984, 40,000 pesos mensuales por ir dos ho-- ras diarias a nesayar a Cuernavaca. Vive en el mismo predio de su padre. En un solo cuarto tiene sala y recámara. Sus hermanos; Ambrosio y Alberto van también a la banda del ejército. Luis y Ranulfo trabajan en el campo y en la municipal. En la tarde ensayan o salen a tocar porque los invitan.

Eloy ya había dejado la música, porque antes había mala organización y mala comprensión. Sobre el archivo, dice que se consigue de diferentes bandas. -- Las compran o las copian por dinero. Tienen amigos en México y Texcoco y aparte ya tenían de los compañeros. Dice que tiene suficiente para tocar; por ejemplo en Función de Iglesia, el día es largo y tocan todo el tiempo; en comidas tocan de memoria. Dice que están tocando mucho y son económicos. "Aquí la gente es -- muy pachanguera. Cobramos barato, nos portamos a la altura. Lo importante es -- que sean jaladores en la organización. Estamos solicitados". Cuando tocan fuera cobran más caro. Son 15 elementos e invitan de otros pueblos para ser 18. Los -- demás son maestros (Angel y Cleto), otros son estudiantes y otros campesinos. -

Dice que solo les alcanza para el pasaje, "De la banda no se puede vivir porque son tocadas eventuales, pero de la música sí".

Eloy calcula que a cada uno le toque 2500 pesos diarios (1984) sin gastos. "Si los ganáramos diario. . ." Estudió secundaria, sus hermanos Beto y Ambrosio han vivido de la música. Ambrosio estudió en la banda de la Delegación. Eloy -- aprendió con ellos; empezó a solfear por él mismo. Tocó batería en grupos. La banda le gusta. Lo invitaron y de ahí pudo entrar al ejército.

La diferencia que Eloy encuentra entre una banda y un conjunto es que la banda toca música clásica, oberturas. El conjunto charanga para bailar. "Una -- banda para que sea aceptada debe tocar música bonita y desconocida como la que se tocaba antes". El se ha dedicado a conseguir con otras bandas.

Reconoce a los iniciadores de la música en el pueblo a Cristino, su abuelo Martín y Brigido, que antes era una sola banda. El no estuvo, cuando supo ya es ta ba di vi di da. "Se hicieron dos bandas por problemas económicos y de carácter. Ellos siguieron, nosotros también. Nosotros nos hemos dedicado más a la música.

Casi todos los de la banda Municipal son parientes. Froylán, Otilio, Angel y los Sánchez. Froylán y Otilio son los encargados de hacer los contratos y el director musical es Angel, por comodidad, "porque con la trometa puede usar una mano y dirigir. Todos tratan de cuidarse porque la música de banda es difícil; sobre todo las oberturas -tan bonitas- por los cambios de compás. "Piensa que - en la banda de los Santamaría no hay disciplina, ni objetivos, ni intereses, de lic ade za, gusto, afinación, conocimiento, ni cuidado de detalle. "Se debe tener todo eso, como los de Texcoco".

Eloy dice que el coordinador de bandas del Estado ni es músico y coordina malas bandas. "En Morelos no hay buenas bandas. Buenas las del Estado de México porque tienen organización. Para que una banda sea diferente del montón, el músico debe tener experiencia y conocimientos. Las de Texcoco tienen un reperto-- rio bonito, moderno, en México van al día; no que aquí, como caiga. Nosotros so mos mú sicos int ér p re tes y hacemos que más o menos se parezcan las piezas. Aquel-- las bandas son completas; 80-100 músicos. Con 18, pos no suena, aunque con ganas sí. Las de Texcoco sí estudian, le dan otro énfasis; no nomás por tocar, si-

no porque la saben tocar, interpretar. Aquí no, no cuidan la afinación. Morelos no es destacado por músicos, como Guanajuato, México, Oaxaca, Puebla. En Morelos son contados los que le echan ganas. Allá de por sí traen la música aparte de las facultades y el estudio. Allá no ponen pretextos para no ensayar; son -- bandas con madurez, viejas. Tiene que haber dedicación para que la banda siga".

Todos cumplen en la banda los sábados y domingos que ensayan. "Queremos material que no se haya escuchado, para que la gente nos acepte y después cobrar más porque valemos. Las bandas de allá son muy solicitadas y la mayor parte de su tiempo la dedican a la música; están centrados en la música. Pero nunca se llega al último escalón; a nivel nacional no hay banda que sea lo máximo. Allá todos tocan, todos participan".

Dice Eloy que en México D.F. las bandas de viento que hay son militares o de las delegaciones, pero en los barrios no existen.

Sobre los temas, piensa que los temas extranjeros son lo máximo y que -- ellos no tienen ese material; que para poder tocarlas hay que estudiar. "Es lógico que la banda toque lo fácil, piezas nacionales, pero también es difícil tocarlas bien. Las extranjeras son más difíciles, pero si se quiere, se puede".

Para Eloy la Banda de Marina es la número Uno, "por la variedad de instrumentos, o no sé. . . Las bandas militares excepto ésa tienen otras funciones diferentes a las oberturas. (temas bélicos)".

— Sobre sus tierras; tienen propiedades privadas, herencia de Don Martín Santamaría a Simón Sanchez. Tres hectáreas de temporal, aparte tienen un pedazo comunal y ahí construyeron unos cuartos que están rentados. Además tienen una casa construida en terreno de Martín. Viven Simón y su esposa, Don Martín, Eloy y su familia. Los otros tres viven en otro terreno que compró Simón. Esos siembran tomate, jitomate y maíz. Tuvieron otro terreno que Martín tuvo que vender a Josafat Mares.

Sobre la música: "De gusto sí se trabaja. La mayoría la toman como diversión, como pasatiempo. No debe ser; debe ser tomada tal y como es, hay que dedicarse; esa es la responsabilidad del músico".

DON MARTIN SANTAMARIA.

Martín cuenta que cuando estalló la Revolución él tendría unos 7 años de edad. Se acuerda de los destrozos.

A su hermano Cristino le gustó la música, le enseñó a Antonino Alarcón; -- Cristino ya tocaba antes de la Revolución. Después trato de hacer una orquesta. Fue Presidente Municipal (1912-13). Martín recuerda que su padre lo obligó a -- aprender música con su hermano Cristino y que él lloraba, pero después aprendió el clarinete. Recuerda también a Macario Chilopa y a Baldomero Allende que tocaron con Cristino.

Según Martín, su padre Vidal heredó un terreno a cada uno de sus hijos. Angel y Simón son medios hermanos y él bautizó a Simón y se hizo compadre de su hermana Eustolia. Simón se fue a vivir con él desde entonces.

Martín se cortó de la banda por problemas personales. Pero se acuerda que anduvieron por muchos pueblos. Tlalnepantla, Totolapan, Atlatlauhcan. Dice que en comparación ganaban como hoy. "Antes era poco pero todo era barato. Toda clase de trabajo que no sea 'dado' ayuda".

Lo que ha cambiado de la música, piensa, es que antes eran orquestas y hoy son conjuntos. Habla de piezas "muy viejísimas" como Zacatecas; de la banda de Marina "La principal de México", donde estuvo Alberto, el hijo de Simón. Se fue a los 12 años a México. "nosotros no concemos lo que es bien, bien, la musica".

OTILIO SANTAMARIA.

Otilio es hijo de Margarito Santamaria, primo de Brigido y Prisco. Es campesino y músico; tiene un terreno propio y un ejido, una casa. Sus terrenos son de riego y temporal.

Otilio no ha salido a tocar con otros grupos. Dice que es poco lo que se gana en la música. En un tiempo no había casi músicos. Se han ido formando bandas de gente nueva que decide ser músico".

Aprendió a los 13-15 años en el Solfeo de los Solfeos. Llegó a tercero de primaria, porque, dice no había exigencia y sus padres los mandaban a sacar - - agua, a llevarle tacos al padre al campo. Pero aprendió en la práctica las cuentas y las letras.

A sus hijos quiso enseñarles música y no quisieron. "Por derecho ya no quisieron". El hijo mayor es técnico pecuario. El otro estudió primaria y se dedica al campo en terreno propio y rentado.

1) INTERPRETACION DE LA BANDA MUNICIPAL.

La trayectoria musical de los integrantes de esta banda es diferente a la de los Santamaría. Fue un poco más individual y atomizada.

Revisando las razones a las que responde su formación, es decir, cumplir con un compromiso hacia el gobierno del Estado, podemos situar a esta banda desde la perspectiva planteada por Williams y García Canclini: "La cultura dominante produce y limita sus propias formas de contracultura" (Williams). "El capitalismo no avanza siempre eliminando las culturas tradicionales, sino apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas" (García Canclini).

Otro elemento importante que hay que mencionar y que se desprende del análisis de la genealogía de la familia extensa de los Santamaría, es que los principales integrantes de esta banda, resultan ser hijos "naturales" o "bastardos" como ellos lo llaman. Entre ellos han creado lazos de solidaridad e intentan -- que los hijos aprendan con los mismos métodos que ellos aprendieron, es decir, con el método de Brigido Santamaría.

Sin embargo, siendo una banda de poco tiempo de formación, sin ningún apoyo de tradición, les resulta difícil motivar a los niños y en caso de un eventual fracaso de la banda, prefieren volver al campo que insistir en la permanencia de la banda.

Por el momento buscan iniciar una tradición en la que los jóvenes continúen y además buscan prestigio en el pueblo.

En cuanto al archivo musical, observamos que están dispuestos a comprar -- las piezas y adaptar el repertorio al gusto de los consumidores.

Algunos de sus miembros se dedican de tiempo completo a la música y critican a los Santamaría de ser poco "profesionales".

4) OTROS INFORMANTES.

OTRA BANDA. SAN JOSE DE LOS LAURELES.

Es una banda que fue contratada para el Jueves de Corpus por el mayordomo correspondiente. Está formada por gente de Tlayacapan y de San José de los Laureles. Algunos reconocen ser alumnos de Brigido. Zacarías es también elemento de la banda de los Santamaría. Tiene archivo, pero en esta ocasión no traían papeles por que no hubo tiempo de ensayar. Dicen que para dedicarse tendrían que dejar de ser campesinos, "algunos sí se dedican de lleno a la música, por donde quiera tocan".

EL COORDINADOR DE LAS BANDAS DEL ESTADO DE MORELOS.

"Las bandas de más tradición en el estado, son la de Tlayacapan y la de -- Tepoztlán".

El trabajo del coordinador es "la preparación de bandas infantiles y juveniles de nueva creación", está apoyado por el estado. A las bandas tradicionales las apoya el Gobierno con instrumentos y cuando lo solicitan, un profesor. A esto le llaman "Reunión de Fortalecimiento". Cuenta que en el caso de Tlayacapan, Cleto Campos (de banda Municipal) fue a decirle que él representaba a la banda de Tlayacapan, para cuando se hiciera el "convenio" y se ofreciera apoyo a las bandas del estado. El coordinador le contestó que eran dos bandas y que había que atender a las dos. El convenio era entonces participar en ciertos actos, a cambio de instrumentos. Las participaciones son cuatro:

- 1) Audiciones dominicales. Por dos horas.
- 2) Participación en la Gran Banda Musical en el Estado de Morelos. Son 900 músicos que se reúnen en septiembre para tocar juntos.
- 3) Tocar el 20 de noviembre.
- 4) Tocar en el informe del Gobernador, y cuando él lo solicita.

La coordinación existe desde hace dos años (82), a iniciativa de Lauro -- Aguirre. "Le gusta mucho la música. Incluso se está planeando una fábrica de -- instrumentos musicales en el Estado de Morelos. El coordinador está en la música

ca desde los 8 años, su padre y su abuelo fueron músicos, su padre fue director de bandas. El dice que sí se han perdido las tradiciones. Por ejemplo, las ceremonias de "difuntos" ya casi no se hacen con banda de música" Piensa que por el alto costo de los instrumentos hoy en día. También dice que ha habido un cambio desde el momento que el músico empezó a leer música.

Por otro lado, dice que la música Morelense no se difunde porque solo se apoya la música extranjera y además hay egoísmo en el músico con respecto a los archivos. "No se los prestan unos a otros y son muy celosos de sus originales. La música extranjera sí se la prestan. En Morelos hay música autóctona religiosa y ritual que viene de Xochicalco: pero el músico es malinchista. Incluso el Chinelo es de origen francés; como es alegre la gente lo prefiere. "Las bandas se distinguen por las marchas y las oberturas, que son la primera etapa de las óperas en México no existía. En Morelos hay marchas, pero no se impulsan, ni se tocan más que algunas muy conocidas a Zapata".

El coordinador quiere recopilar la música tradicional en el Estado y grabarla "para que no se pierda la original, el sello, la identidad". Sobre los Santamaría piensa que se han mantenido porque la banda ha existido por generaciones y porque tuvieron un maestro que los impulsó y les dió una técnica a seguir.

Menciona varios elementos que se asocian con las bandas: es música para eschar, ciertos corridos incitan al alcohol, bajo nivel intelectual; competencia, música simple y cada vez más comercial. "De diez años para acá na habido poca educación musical. Los chavos ya no quieren tocar en banda. Se les hace menos. Los pocos niños que son lectores, son obligados a leer. Ahora hay una generación de líricos. El 50% de los músicos son líricos en Morelos".

El coordinador ha formado nuevas bandas de jóvenes en Zacualpan, Talquitenango, Axochiapan, Villa de Ayala. Corrige: las bandas de tradición son tres: - Tiayacapan, Totolapan y Ticumán. Angra el plan es hacer escuelas monitores para familiarizar a los niños en tres años con la música popular. "Después ya no se van; porque de otro modo ya no le entran a la música; tiene que ser dentro de la preparación escolar. Se trata de crear una nueva generación con bandas que toquen de todo. Incluso que toquen en fiestas".

"Ahora existen 54 bandas en Morelos que están en condiciones de competencia de trabajo, más los que traen de otros lados; sobre todo con el Estado de México hay un gran intercambio. Mi intención es levantar la cuestión cultural; que toquen clásico y popular. . . Al lírico no se le hace entrar a la lectura jamás. Porque son gente de campo que tienden a buscar dinero para vivir, y prefieren trabajar que aprender a leer nota. Esos campesinos es más difícil que dejen la música que el campo. Económicamente la música les significa un 25%.

"Sólo hay dos bandas en el estado con subsidio: la del estado y la del Municipio de Cuautla. La del ejército es federal y pienso que los músicos de esa banda usurpan el lugar de los soldados. Los músicos de las bandas están ahí porque quieren, porque están condicionados; son músicos de corazón; casi no ganan; es una forma de vida".

Hablando sobre las bandas reducidas, el coordinador piensa que prefieren ser menos y ganar más, y saber lo que ganan. Cuenta que Carlos Santamaría se negó a aceptar las condiciones del convenio y que solicitó un transporte. El coordinador le pidió que hiciera un oficio y entregarlo al Gobernador. Carlos también se negó a ir a la "participación de la Gran Banda Musical", pero él lo convenció de que fueran con la promesa de que ahí vería al Gobernador para decirle de la combi. Total que nunca le dijeron nada al Gobernador. Carlos se enojó con él. El coordinador dice que no pudo hacer nada a nivel personal, porque iba a pensar que él tenía algún interés especial o que le habían dado algo. Además el ofrecimiento era de instrumentos. El Estado mandó instrumentos para las dos bandas y los Santamaría están en peligro de que la Municipal se quede con todo si no los reclaman. "Donde hay dos bandas, siempre hay problemas de algún tipo".

El coordinador dirige la banda del ejército y su tarjeta dice: "PARA TI -- Banda Tiempo. Contratación tel. 2-25-23 Jojutla, Mor."

IRENE VAZQUEZ.

Irene Vazquez fue de las personas que han ido a entrevistar a la banda de Tiayacapan por parte del INAH, para la grabación del disco. Ella recalca la importancia de la propiedad de los instrumentos, porque en algunos pueblos, son de la comunidad, ya que ésta coopera para su compra.

De las bandas: "no es algo que se de aislado y por sí misma, la mayor parte de las veces son impuestas. En Morelos hay menos tradición indígena, es más bien mestiza". Para ella es importante que conserven un autogestión y también piensa que hay que enfatizar la formación, la génesis de las bandas, menciona la cohesión que significa la banda. "Los músicos forman esa institución llamada Banda. La propia comunidad las mantiene".

Irene apunta que el surgimiento de los músicos maestros en el campo tiene un puente ente el campo y la ciudad, porque los instrumentos de viento se asocian con la lectura de la nota. Insiste y sugiere que se estudie las distintas maneras de organización de las bandas y a qué responden. "En este punto había que meterse en las fronteras con otras formas de agrupaciones musicales. Las bandas son el puente ente la tradición escrita y la no escrita". Menciona que se conservan en Oaxaca papeles de música de antes de la reforma (Siglo XVIII), música religiosa.

"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 por ser una sociedad campesina. Como dato curioso, observa que la Iglesia opera como apoyo de la mujer y es quien les enseña y forma grupos musicales para mujeres.

En resumen: poner atención en: el contraste entre los estilos de organización. El papel del músico como grupo de poder en la comunidad. La importancia del grupo musical en las rupturas de la comunidad. La música como factor de cambio. El intercambio regional, sobre todo con el Estado de México y Guerrero, -- comparten fiestas de cohesión. El trabajo agrícola, los síntomas de la desintegración del campo. Elementos del cambio. Fiestas tradicionales (Chinelo). La tradición musical por familias en toda la República. Apoyar las iniciativas locales y de las bandas.

FRANCISCA MIRANDA "CHICA"

Chica ha sido una informante clave en esta investigación. Es estudiante universitaria, originaria de Tlayacapan. Es la encargada del Museo del convento de la Iglesia de San Juan Bautista. Está al tanto de todo el movimiento del pue

blo, a todos niveles. Ella fue de los beneficiados por la presencia del padre - Claudio Favier en Tlayacapan, asistió como primera generación a la preparatoria que éste fundó y después fue becada para estudiar Antropología en la universidad Iberoamericana.

Francisca dice que es difícil ser objetiva sobre las bandas de su pueblo, porque para ella siempre han estado ahí en las fiestas. Para ella no significa nada que sean músicos de la banda. No sabe como funcionan, ni quienes son. Para ella es más importante la mayordomía. Nunca se le ha ocurrido preguntar por las bandas. Piensa que las mayordomías son un elemento clave para hablar de las contrataciones de las bandas. "La fiesta, los barrios, los santos, las capillas, - los toros, al final no se pueden desligar y forman parte de un mismo universo".

De los Santamaría, cuenta sobre Cornelio, el menor de los hijos de Brigido. Una vez fue Cornelio a verla para pedirle ideas para su periódico y le tiro rollos sobre la Biblia. Chica proporcionó un número del "periódico de Cornelio".- Contenido: análisis, críticas, chismes, reflexiones, pedradas y una que otra -- mentada. El periódico habla del día de la madre, del agua potable, de la comunicación, una entrevista con el Presidente Municipal, sobre la falta de agua, sobre los empedrados; pensamientos a los campesinos, sobre la economía del país, etc. Son tres hojas oficio mimeografiadas por ambos lados.

Chica nos proporciona una lista de categorías que deben salir de una genealogía: -nombre-apellidos

- origen
- residencia
- escolaridad
- edad
- migración, lugar y tiempo
- tierras, dónde, casa, dónde.
- cultivos
- cargos públicos y religiosos
- observaciones

Propone poner fechas aproximadas por generaciones e ir viendo el cambio de

ocupaciones por generaciones.

FELIX SANTAMARIA.

Félix es hija de Felipe, primo de Cristino Santamaría. "La banda de los -- Santamaría existe desde que me acuerdo. Entonces estaban Cristino, Brigido y -- Prisco. La Municipal está formada de puros viejitos y Cleto Campos. Angel y Cleto antes no eran maestros, sólo campesinos". Félix cree que la banda sigue porque son familia, "por eso les llaman la banda de los Santamaría".

DOÑA ROSA PEDRAZA VIUDA DE SANTAMARIA.

Doña Rosa cuenta que Cristino Santamaría, el padre de Brigido, tuvo tres - mujeres, dos hijos legítimos y dos más naturales. Murió en el cruce de Tepoz- - tlán cuando iban a cumplir con un contrato; se bajó del camión y lo agarró una - "Flecha".

Doña Rosa piensa que la diferencia entre buenas y malas bandas es que las buenas a eso se dedican, mientras los otros combinan la música con el campo.

De Brigido cuenta que enseñó y formó varias bandas y después se fueron a - tocar con otros. "Por eso ahora ya no quieren que entren otros. . . pa' que se vayan?". "Los muchachos sufren con la banda porque ya no tienen necesidad de an - dar por ahí, pero siguen porque no es justo dejar caer lo que tanto trabajo le costó a Brigido". Ella le decía a su esposo: Por tí andan tocando en moles y -- fiestas, sin que las clases les costaran, para que después se te volteen, no es justo". "Y antes eran más burros para aprender, a Brigido le costaba mucho tra - bajo, se mortificaba y se estaban hasta noche con una velita. Si hubiera sido - como los muchachos en un ratito aprendían".

Doña Rosa muestra fotos de Brigido y de su jacalito y de sus hijos chicos. Era un jacalito de adobe con tejas y láminas de cartón con chapopote. Los niños usaban huaraches. También salió una foto de la banda original donde estaban - - Cristino, Froylán y otros viejos, eran unos 20. Rosa dice que Brigido era muy - bueno, conforme, nada ambicioso; "tal vez por eso nunca le faltó que comer y -- nunca tuvo que pedir a otros".

Brigido le decía a su esposa, que siempre estaba ahí en las clases, que ya podría ella ayudarle a enseñar con todo lo que había observado.

Doña Rosa explica cómo se organizaban en la casa: primero estaban nadamás la mujer de Carlos y le ayudaba a los quehaceres. Después fueron llegando más - nueras y los hijos le daban dinero a ella y ella organizaba el gasto. Hace unos años que cada familia se organiza sola y cada quien hace su comida, lava su ropa y sus trastes y administra sus propios ingresos.

El terreno está dividido en dos. Cristino se lo dejó a sus hijos Brigido y Prisco. En el otro lado vive Aurelio (hijo de Prisco).

Doña Rosa llama a la música que se toca líricamente "callejera".

LAS MUJERES: Las mujeres de los hermanos Santamaría dicen que no reciben - ningún trato especial por ser esposas de músicos. Que sólo les molesta que se - van fuera. Que a lo mejor dirán: "ahí va fulana esposa de tal", o que tal vez - piensen que son sangronas por eso, pero que ellas les hablan a todos normal.

ARTURO OLIVEROS Y BEATRIZ BRANIFF.

Arturo y Beatriz son un matrimonio originario del D.F., intelectuales. Arturo es maestro de la preparatoria. Los dos son arqueólogos, trabajan para el - centro regional del INAH.

También hablan de Brigido como iniciador de las bandas en la región de los Altos y de Santos en San José de los Laureles que fue su alumno y ahora es muy importante en el gremio.

Arturo piensa que es interesante observar la predisposición, el oído, la - afinación, el ritmo, la concentración que esta gente tiene y que ya después les es más fácil leer por nota. Se dijo de los Santamaría que tienen un gran orgu-- illo de ser la banda y que como se les despreció en algunas ocasiones, pues ahora ya no les llegan al precio y los contratan fuera.

Beatriz dijo que es importante ver porqué tocan música del Porfiriato y --

que los vales adecuados para las fiestas son esos y no otros. También habló sobre la tendencia a la modernidad de los músicos jóvenes y de la necesidad de saber tiempo atrás, el vínculo con la música prehispánica.

PRESIDENTE MUNICIPAL - OFICIAL DE LA PRESIDENCIA.

Sabe que antes de los Santamaría habían bandas más antiguas. Dice que -- "existen como por los 40s".

El oficial de la Presidencia dice que la auténtica banda de Tlayacapan es la de los Santamaría. Conoció a don Cristino en la banda de Brigido. A él le tocó ir a Antropología cuando grabaron el disco.

Trabaja en la Presidencia desde 1964. Cuenta que Don Cristino Santamaría - fue Presidente Municipal por los años 30s. De la banda dice que antes Don Brigido cooperaba con el pueblo. "En día de Muertos iba a tocar al Panteón e incluso tenía anotado en una libreta los santos con los que cooperaba. Hoy los hijos ya no quieren cooperar y los tiempos no están ya para cooperaciones. Los mayordomos tienen que ir a contratar bandas baratas de fuera, porque ellos son caros".

"Brigido enseñó a los de la nueva banda y a los de los Laureles y en Yautepec. Los 'nuevos' formaron una banda por lo de los instrumentos, que de por sí eran para los Santamaría, pero ellos se negaron y no le entraron".

Piensa que de la música no se vive, pero las bandas siguen. "Angel y Cleto quieren enseñarles a sus hijos con los instrumentos que les dieron.

El día de esta entrevista estaban los de la Municipal en la explanada de la Presidencia celebrando que les entregaban la otra parte de los instrumentos que les correspondía a los Santamaría (por idea del Coordinador). Celebraban -- con alcohol. . . "Ellos los pelearon y ahora tienen que cumplir con el convenio.

"La última vez que los Santamaría cobraron en la fiesta de toros, cobraron 50-70 000 pesos por una fiesta de varios días. Son los mejores para el Chinelo y los Toros, pero el pueblo prefiere lo barato. . ."

BARRETO Y MORAITA - CENTRO REGIONAL DEL INAH,

Barreto tiene una publicación sobre el corrido y Moraita uno sobre los toros en la región. Ambos dicen que sobre bandas no hay nada escrito. Sugieren -- que no me sumerja tanto en una sola banda y mencionaron varias. Dicen que en poniente de Morelos ya no se conoce a los Santamaría.

LA IGLESIA.

En el convento-iglesia hay un pliego pegado en un pizarrón en la entrada: Hay un dibujo con los cerros de Tlayacapan en los que se aprecia una "imagen de un Cristo". "El cristo de Chiuapapalotzin, Cerro grande. He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo. 1953-1984. 450 aniversario de Iniciación de la Fundación del Convento Agustino de San Juan Bautista. "Más abajo:

* Día 23, 24 y 25 Bandas de música hasta las 9 p.m.

* Día 24 Grupo Danzante

* Todos los días estarán cantando las Pastorcitas del pueblo.

Festividades en honor a San Juan Bautista: Novenario

+ Rosario de Aurora todos los días a las 5 a.m. por las calles

15. Barrio del Plan y San Lorenzo

16. Colonias 3 de mayo, Nacatongo, los Cajones y Pantitlán.

17. Exaltación

18. San Miguel, Santiago y La Concepción

19. Altica y San Jerónimo

20. Santa Ana, San José, San Agustín, San Sebastián

21. Rosario

22. Centro, Vela Perpetua, Adoración Nocturna y Comunidades de base

23. Niños y niñas, jóvenes y señoritas de Tlayacapan

Sábado 23

10 a.m. Confirmaciones por el Sr. Obispo Juan Jesús Posadas

Domingo 24

5 a.m. Repique Solemne de Campanas y Mañanitas al Santo Patrono del pueblo

6 a.m. Misa por los comerciantes

8 a.m. Misa de Primeras Comuniones

12 hrs. Misa Solemne en honor a San Juan Bautista

4:30 p.m. Prosección con todas las imágenes por las calles del pueblo. Ben-

dición con el Santísimo.

Lunes 25

4 p.m. Misa por las mayordomías de los distintos barrios e imágenes. . ."

LA IGLESIA. SACERDOTE.

El padre en turno es nuevo en el pueblo, originario de Michoacán. El padre Severo Avilés dice que hay tres organizadores (mayordomos) que se encargan de todo, las contrataciones y demás festejos. El está pendiente de todo y se ocupa de orientar a la gente y avisarles para que se organicen. Su aportación a estas fiestas de San Juan fue el Rosario de la mañana. Para la cuestión económica se coopera todo el pueblo y él da las misas sin cobrar y ésa es su "limosna". Dice que las tradiciones se llevan muy diferente en Michoacán; allá son más religiosos, más espirituales, "como que tienen más fé y sienten más la religión, aquí en Morelos les falta espiritualidad".

Sobre las bandas, dice que como él no las contrata, no conoce mucho, que solo sabe que aquí hay dos y que uno de los directores viene todos los días a misa (que seguro Carlos Santamaría no es). "Aquí son muy ruidosos para sus fiestas. Dice que esto le sorprende mucho.

PADRE LIMON.

El padre Limón fue el sacerdote del templo de Tlayacapan por seis años. Lo trasladaron a la Catedral de Cuernavaca. Dice de las bandas de Tlayacapan que hay dos y 1/2: "La más grande la de los Santamaría, la más famosa, sobre todo porque resucitaron la danza del Chinelo. La otra, de Eduardo Horcasitas y la 1/2 de San José de los Laureles. Las bandas no tienen relación con el templo; sólo que se les contrate, pero dadivosos no son, son materialistas".

El padre Limón cuenta que muchas veces el pueblo prefería contratar bandas de fuera. La fama de los Santamaría es por su fundador que le dió auge a la banda. Habla del "ligero pleito entre Tepoztlán y Tlayacapan, sobre quién fue la cuna del Chinelo, pero esta antropológicamente comprobado que fue Tlayacapan.

La tradición económica de la banda es que se ayudan a través de las salí--

das que hacen constantemente, aparte del campo. Por un día que pierden ganan -- con la música. "La tradición continuará mientras haya quien los contrate. El padre estuvo seis años y medio en Tiayacapan. Dice que es un pueblo fiestero y -- cultero. Más cultero que músico. Las fiestas están relacionadas con el ciclo litúrgico y la división política de los barrios". El padre enumera perfectamente los barrios sus comparsas y sus capillas.

Dice que las fiestas son las más tontas, porque no hay fiesta: hay misa, - hay banda, comida y alcohol. No hay feria ni atracciones. La fiesta no da nada y la gente y los mayordomos pierden dinero. El sacerdote celebra la Eucaristía y ya. . . El hizo colecta para arreglar el templo.

i) INTERPRETACION DE OTROS INFORMANTES.

De los datos y opiniones recogidos de estos otros informantes, podemos corroborar todo lo captado en las entrevistas y la observación, con algunas importantes aportaciones y nuevos datos, sobre todo los proporcionados por el Coordinador de las bandas del Estado de Morelos e Irene Vazquez.

Recapitulando los puntos principales que se mencionan en este apartado, tenemos que:

"para dedicarse a la música, habría que dejar de ser campesino".

"La banda de los Santamaría es la más grande y famosa del pueblo de Tlayacapan". "Es una banda que no regala su trabajo como antes lo hacía Brigido". -- La tradición económica de la banda es que se ayudan a través de las salidas que hacen constantemente, aparte del campo. Por un día que pierden, ganan con la música. La tradición continuará mientras haya quien los contrate".

"La banda continúa por sus lazos de parentesco".

"La banda de los Santamaría es una banda cara, que no se baja de precio".

La entrevista con el coordinador, nos vuelve a uno de los puntos que teóricamente nos interesa demostrar en esta investigación. Este es que el avance capitalista no siempre requiere de eliminar las fuerzas productivas y culturales que no sirven directamente a su desarrollo. Si estas fuerzas cohesionan a un -- sector importante de la población, si aún satisfacen las necesidades propias de la hegemonía para una reproducción equilibrada del sistema, serán elementos -- constitutivos del mismo. Esta situación se puede observar en el intento de las instituciones del Gobierno, por remodelar la forma tradicional de transmisión -- de la cultura popular, artesanal y familiar. Se planea cambiar el sentido ritual tradicional de las bandas, para convertirlas en entretenedores de los actos cívicos. Para motivar a la juventud hacia la música, se pretende formar un híbrido que toque ya sea en fiestas rituales o en bailes.

Otro factor que descontextualiza a la banda es la famosa Gran Banda Musi--

cal en la que reúnen a numerosas bandas para tocar al unísono, en eventos que ponen en competencia a las bandas.

Por otro lado, tenemos que mencionar que los comentarios y recomendaciones que nos hizo Irene Vazquez sobre el tema, fueron tomados en cuenta y se retoman para la exposición de las conclusiones de la presente investigación y así dejar abierta una puerta a otros puntos de análisis sobre el mismo tema.

V. LAS FIESTAS.

A) TLALNEPANTLA.

A Tlalnepantla fuimos sólo a oír a las bandas y a participar de la fiesta que se hace a los ocho días del inicio de la Peregrinación a Chalma. Fue Carlos Santamaría con su mujer y sus hijos.

Tocaban dos bandas al mismo tiempo, pero Carlos me advirtió que no era competencia, que sólo se presentaban. De un lado sobre un gran tablado, tocaba una banda grande como de 25-30 músicos; Carlos explicó que se llama "Doce pares de Francia". Del otro lado habían tres tarimas; dos encontradas y una en medio. En la de en medio estaba la banda de música de como 8 músicos y seis niñas sentados cubiertos con capas terciopelo rojo, bordadas de lentejuelas. Todas traían una corona en la cabeza. En las tarimas de los lados habían hombres vestidos de raso y capas de terciopelo, cascos, pelucas y machete. Eran como "Moros y Cristianos". Actuaban, marchaban, danzaban. En el entreacto salieron tres diablos rojos que jugaban y bromeaban con una pelota se metían con la gente y la gente se reía, después fuimos al kiosco donde tocaba la banda sinaloense. Estos traen uniforme. Eran diez elementos. La plaza estaba repleta de puestos de fruta, dulces, pan y chãcharas y de gente alrededor del kiosco. Malena, la hija de Carlos encontró unas amigas que andaban bailando con la música de la banda, danzón swing, charleston el sinaloense y rock. Habían como tres chavos grabando a la banda. Malena cuenta que en ese pueblo hay más hombres que mujeres; son puros estudiantes de fuera que se hospedan ahí y van al Tecnológico que está abajito. Dice que por eso las muchachas son medio locas, porque tienen para escoger. "En cambio allá somos el montón de viejas".

B) MILPA ALTA - EDO. DE MEXICO.

La fiesta del Señor de Ixcatepan se celebra el día 24 de junio, día de San Juan Bautista. Es un Patrono del Estado de Morelos que por alguna razón está en un templo de Milpa Alta, en el barrio de la Concepción.

La banda de Tlayacapan fue contratada para realizar el rito: Aurelio era el que hizo la contratación. Al llegar buscó al mayordomo de la fiesta en la parroquia. Un poco después, se escuchó por altavoz la invitación a los vecinos, el barrio de la Concepción a reunirse en la parroquia para iniciar la ceremonia del Señor de Ixcatepan.

Se inició con las Mañanitas dentro de la iglesia. Tocarón una segunda pieza y la gente que estaba dentro de la iglesia salió. Varios llevaban corona de espinas en la cabeza. Uno llevaba la "custodia" (cáliz). La gente en la calle se fue uniéndose. La banda siguió tocando a todo lo largo de la procesión. Fueron parando en casas donde los coronados entraban a orar y a adorar la custodia. -- Los músicos esperaron afuera y después alguien salió de la casa a ofrecerles -- pulque y ron con refresco y galletas. Salieron los coronados y siguió la procesión, seguida por los cueteros del pueblo tirando cuetes. Llegaron a la casa -- más alta de la Milpa Alta, ahí los recibió la mayordomía. Se estaba sirviendo -- comida a gente del pueblo e invitados. La banda tocó algunas piezas y pasaron a comer. Finalmente y de despedida tocaron las Mañanitas. Los niños tocaron al pa rejo de los demás; el más chiquito nada más iba cargándoles a los demás. Iba un "secre" que cargaba el atril del bombo. Ahí terminó la fiesta, ya de noche. Los niños, ya de regreso, fueron escuchando la grabación de lo que se tocó ese día, y repetían las piezas solfeándolas.

En Tlayacapan se celebró la fiesta de San Juan Bautista, patrono del pue-- blo. Al llegar en la noche, dos bandas tocaban en el atrio de la iglesia. Eran bandas del Estado de México. En la plaza se preparaba el baile. Cercaron con en rejado y postes. Iban a tocar dos conjuntos.

C) EL CONJUNTO "STANDAR".

El conjunto de los Santamaría, "Standar" fue contratado para tocar en unos Quince años en Cuernavaca, en el local del Sindicato Nacional de Trabajadores - del IMSS. Fue una fiesta de Quince años con todo el ritual que se acostumbra: - vals, chambelanes y pastel. El vals se bailó con grabación. De la banda estaban Carlos, Martín, José, Cornelio, Malena, Teodulfo, Dídino y Zacarías. Después de los bailables, que pasaron del vals a "New York, New York", con traje sastre, - comenzó a tocar el conjunto. En el bombo estaba escrito "THE BAND STANDAR". El anunciador presentó a Malena como debutante en el grupo. Malena toca acordes en el órgano y a veces la melodía. Estaba muy nerviosa y varias veces se equivocó. Carlos estaba sentado abajo, observando la acción. Después hubo un descanso y - pusieron cintas con música de Michael Jackson y todos los chavos se pararon en filas a bailar "brake".

En la segunda tanda toco Carlos el órgano y sintetizador. La verdad son me dio chafas, pero hicieron ambiente y lograron que al final todos se pusieran a bailar. Tocaron danzón, Cha cha chá, Acapulco Tropical, Mambo, rock. Cornelio - en el bajo eléctrico, José en el guiro, Martín en la batería, Teodulfo en la -- guitarra, Zacarías en el saxofón.

El que hizo el contrato fue José. Les dieron su botella de Bacardí Carta - Oro y una caja de refrescos al principio. Los dejaron casi sin comer, porque la comida se acabo. Malena hizo berrinche y no comió, porque les dieron casi las - sobras.

Cobraron 30 000 pesos entre 8 y el "secre" por cinco horas (1984).

D) CELEBRACION DE LA VIRGEN DEL TRANSITO.

Durante la temporada de Cuaresma, en este pueblo se realizan celebraciones como ya dijimos, de orden económico y religioso, las cuales se integran como parte de la actividad comercial y ceremonial de la región y están íntimamente relacionadas con las grandes ferias. Este hecho reúne a los habitantes del pueblo y recibe a un gran número de peregrinos de Tepoztlán.

Guillermo Bonfil hace una descripción y análisis, que constataremos en la investigación, de estas ferias en su Introducción al Ciclo de Ferias de Cuaresma en la Región de Cuautla. "Cuarto viernes. Tlayacapan (Virgen del Tránsito) - (Tlayacapan-Tepoztlán). . . . Es interesante señalar la función de éste culto al mantener nexos rituales entre dos localidades que manifiestan marcada rivalidad en otros órdenes de la vida, pugna que se revela incluso en la disputa permanente por definir cuál de los dos es el lugar de origen de la bien conocida danza del Chinelo, pero que seguramente tiene raíces más profundas, tal vez conectadas con problemas de tierras y límites.

Para el cuidado de la Virgen del Tránsito hay un mayordomo en Tlayacapan y otro en Tepoztlán. La ceremonia del cuarto viernes está predominantemente a cargo de los peregrinos que vienen de Tepoztlán, pero muchos habitantes de Tlayacapan participan en algunos de los actos o asisten como simples visitantes. (10).

". . . el hecho que ahora vaya la banda del pueblo a recibir y acompañar a los peregrinos que llegan el cuarto viernes, y otros detalles, conectan directamente la representación actual con el sistema de relaciones entre las haciendas y los pueblos de la región, tal como se daba a principios del XVIII. Cabe señalar que la danza de los Vaqueros se representa en el atrio, al mismo tiempo que dentro del templo bailan y cantan las Pastoras acompañadas por un trío de alienos que llevan un bastón con cascabeles. La Banda de Tlayacapan, por su parte, toca intermitente en el atrio a un lado de los vaqueros". (11).

Más adelante, Bonfil resume los aspectos generales de esta feria y los divide en tres papeles fundamentales:

a) "La feria puede ser vista en su papel económico, como una ocasión para

el intercambio de productos de una región más o menos vasta y de producción diversificada, pero en la que hoy salen a la venta buen número de productos industriales que no provienen de la misma región.

b) Las ferias tienen una función religiosa y se conectan con el sistema de peregrinaciones y santuarios que tan importante papel juega en la vida tradicional de México, y tan estrechamente se ligan a la actividad de instituciones religiosas muy generalizadas, como las mayordomías, las cofradías y las hermandades.

c) En términos más amplios, la feria es uno de los pivotes para la estructuración social a nivel regional, dando ocasión para el establecimiento y el florecimiento de lazos familiares, rituales y de amistad entre miembros de diversas sociedades locales. (12).

De los tres aspectos contemplados, nuestro universo se centra en este caso, en el segundo: "La atención y cuidado continuos de las imágenes están generalmente a cargo de funcionarios tradicionales que se eligen cada año. Entre sus obligaciones se cuenta casi siempre el tomar la responsabilidad de organizar o financiar algunos aspectos religiosos de la fiesta, como el adorno del templo, el pago de las misas, la contratación de los conjuntos musicales y el alojamiento y manutención de alguna comparsa de danzantes". (13).

Dentro de este aspecto se menciona a la "feria-diversión", donde "la música desempeña un papel importante de la feria, contribuyendo a crear un ambiente sonoro característico. Los ritmos y las melodías se entremezclan; la primera impresión casi siempre es confusa y caótica. Domina la estridencia de los altavoces y las rocolas, pero paulativamente se llega a estar en condiciones de escuchar músicas más sutiles. En realidad, cada sección de la feria tiene su propio ambiente musical. En la zona de juegos mecánicos las bocinas lanzan al aire sonos rancheros y algunos valeses; en las cervecerías se alternan las guitarras eléctricas, los mariachis y los discos de la rocola con canciones de moda; en el atrio predominan los ritmos de las danzas, los sonidos del huéhuetl, de las guitarras de caparacho de armadillo, las chirimías, los violines y las bandas de aliento". (14).

Observamos que la fiesta continúa desarrollándose siguiendo los mismos rituales. La banda de los Santamaría participa y participará en esta fiesta.

i) INTERPRETACION DE LAS FIESTAS.

En el capítulo anterior empezamos a describir la danza del Chinelo. La - - fiesta de Carnaval, como lo pudimos observar, se conforma de tres comparsas de Chinelos. La banda del pueblo va al frente de éstas, recorriendo todas las calles del pueblo. En los últimos años, el pueblo no aceptó pagar lo que los Santamaría pedían y contrataron a otras bandas. Para el último Carnaval aceptaron pagar los cinco millones que pedían porque el Carnaval y la danza del Chinelo - no fluyó como es la costumbre.

Las fiestas descritas en este capítulo van como se puede apreciar, desde - la tradición religiosa en Milpa Alta, hasta el baile de quinceaños en Cuernavaca, pasando por el híbrido de Tlalnepantla. En todas participan los músicos de la banda de Tlayacapan. Este hecho nos habla de la permanencia de las tradiciones festivas en la memoria y práctica de los músicos, en el caso de Milpa Alta, y de la tendencia de la banda a modificar su modo de producción musical para -- permanecer en el mercado, en el caso de Cuernavaca.

VI. CONCLUSIONES

Los músicos de la banda de Tlayacapan recibieron un don frente al que tienen un compromiso; "continuarlo por los siglos". Aprendieron un oficio que tienen que transmitir a sus hijos para honrar al maestro, sus mortificaciones y méritos en su labor de difundir el conocimiento musical.

Han construido una red muy densa de relaciones interpersonales dentro de la familia extensa; abarcan hermanos de Brigido, hijos, nietos, sobrinos, primos.

Manejan los elementos; orgullo de familia, de tradición, de autenticidad, calidad interpretativa y en esa base, se han fijado un precio y aquel que lo valore lo pagará. La idea de Brigido Santamaría fue darles a sus hijos y a quien lo solicitara, ese oficio para que se ayudaran en sus vidas; y así ha sido, parte de su patrimonio y la banda y el oficio de músico.

Antes de pasar a las conclusiones teóricas, hacemos un resumen de las principales características que separan o acercan a las bandas de Tlayacapan.

Conclusiones:

Banda Municipal

- aprendieron con Brigido o en familia.
- los niños aprenden con sus padres o con su tío Angel.
- se salieron de la banda Santamaría: porque el pago era desigual; según trabajo y conocimientos; por política interna - (gobierno de la banda).
- los elementos que dirigen se dedicaron a la música fuera de las bandas tradicionales.

Santamaría

- aprendieron con Brigido.
- los niños aprenden con el hijo mayor de Brigido.
- continúan la tradición de banda de Brigido, por ser sus hijos, pero han cancelado los compromisos adquiridos por éste.
- los hijos y sobrinos de Brigido guardan solidaridad y acatan las decisiones de contrataciones y pagos.

- la banda se formó aprovechando el cambio de sexenio, cuando el Gobernador ofrece instrumentos para los músicos del pueblo a cambio de colaboración con el Estado y participación cuando se requiera.
- como están empezando como banda, cobran barato y se les contrata para la mayoría de las fiestas en el pueblo.
- varios elementos viven de la música: - - maestros de música, músicos de banda militar a sueldo.
- compromiso con el Municipio.
- son independientes.
- no aceptan condiciones y solicitan un transporte.
- cobran caro y su pueblo no los contrata.
- intercambian (tocan y se --contratan en Cuernavaca, en el carnaval de Tepoztlán, - en el Edo. de México, etc.
- formaron un conjunto de --fiestas.
- exigen solidaridad y fidelidad a sus miembros.
- tienen un equipo de fútbol.

En ninguno de los dos casos el pueblo ha ayudado o cooperado para la formación y compra de instrumentos de la banda.

- La Municipal depende en cierta forma del Estado y el Municipio, pues sus instrumentos no son propios, su precio es la participación de la banda en audiciones dominicales en la plaza y en ciertas fechas cívicas.

- Los Santamaría compraron sus instrumentos con ayuda del trabajo en el --campo y con el trabajo de los que estudiaron. Dicen que las tocadas les dan para mantener los instrumentos.

Retomando las hipótesis y consideraciones teóricas planteadas para esta investigación, y tras haber analizado el caso de la banda de Tlayacapan, Morelos, podemos apuntar algunas conclusiones sobre el tema.

Partiendo de la idea de que la cultura nacional reivindica su riqueza en la pluralidad y la diferencia, no en la unidad, tenemos que, en el caso de la banda, objeto de este estudio, ésta ha encontrado las condiciones de permenencia, pero también de desplazamiento de formas y expresiones culturales locales. Esta doble situación responde a que por la génesis y trayectoria de la banda, - ésta se ha mantenido independiente y ha tenido que buscar, por un lado formas

de resistencia, rescate y refuncionalización de la cultura tradicional, que por su naturaleza histórica se arraiga y configura. Por el otro lado, ha ido rediseñando, reformulando y refuncionalizando esos usos culturales de lo tradicional.

El ejemplo claro de un producto resultante de la interpenetración o de la incorporación de lo tradicionalmente cultural en la banda, es el conjunto de música para fiestas, que ésta misma banda tradicional ha formado, como reserva económica para permanecer en el mercado.

Volviendo al punto de la permanencia de los usos culturales de la banda y sus formas rituales frente a la penetración de otras formas de producción cultural, hemos podido observar que los Santamaría potencian formas de resistencia e impugnación frente a los imperativos de control y hegemonización de la cultura dominante, cuando se niegan a formar parte de un sindicato oficial, y a participar de un proyecto "modernizador" -oficial también- de la forma tradicional de las bandas. Esto es posible para esta banda, como lo hemos constatado, debido a los fuertes lazos de solidaridad y parentesco que los unen en más de un sentido. Es una banda en la que se ejercen relaciones de poder-saber en el ámbito de la cultura tradicional, edificada sobre la tradición oral, donde existen procesos de creación colectiva y anónima que le imprimen al proceso culturalmente --mencionado, una singular aprobación de sus bienes respecto al consumo y disfrute de los mismos.

En el caso de otras bandas, como la Municipal, cuando tienen compromisos y dependencias con las instituciones del Gobierno, se puede dar una desintegración y desarticulación del modo tradicional de hacer cultura. Se establece una relación de dependencia entre los mecanismos de dominación política y cultural frente a formas subalternas de producción cultural, así como una interrelación entre ambas, ya que las instituciones también requieren de la actuación de una banda de esta naturaleza en sus actos políticos y cívicos, anulando así, los --contenidos específicos de las fiestas rurales, y reestructurando las representaciones y prácticas subalternas. Lo anterior como consecuencia de la subordinación de los procesos del campo a la ciudad.

Obviamente las dos bandas de Tlayacapan están en relación de fuerza y de poder al interior de la comunidad. Juegan en esta relación de lucha, valores co

mo el prestigio y la confianza que el pueblo deposita en su banda como producto de lazos de solidaridad comunitaria, que presenta voces de identidad tradicionales, que significan un tipo específico de cultura y poder frente al discurso hegemónico de lo cultural.

La banda de los Santamaría del pueblo de Tlayacapan, Morelos. seguirá buscando los mecanismos de reproducción de las condiciones sociales de generación de los bienes culturales, como medida de autoconservación, por medio de la actualización y modernización de su repertorio. Aún cuando la crisis del agro y la cercanía del campo y la ciudad los empujan también a buscar formas de refuncionalización de la cultura tradicional.

Esta situación ambivalente, demuestra que el avance capitalista no siempre requiere de eliminar las fuerzas productivas y culturales que no sirven directamente a su desarrollo. Si estas fuerzas cohesionan a un sector importante de la población, si aún satisfacen las necesidades propias de la hegemonía para una reproducción equilibrada del sistema, serán elementos constitutivos del mismo.

En el capítulo de las fiestas, pudimos 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, en el caso de la fiesta de Cuernavaca. Por otro lado, la banda continúa participando y cumpliendo con los requerimientos tradicionales de las fiestas locales y de intercambio, como en el caso del Carnaval, la fiesta de la Virgen del Tránsito el cuarto viernes de Cuaresma, y las fiestas descritas en ese capítulo.

Finalmente, deseamos abrir una puerta a otros puntos de análisis que se puedan dar en torno a este mismo tema y que no se tomaron en cuenta como módulos en esta investigación.

Estos puntos pueden ser:

La importancia de la propiedad de los instrumentos musicales, ya que en algunos pueblos, son de la comunidad, porque ésta coopera para su compra.

- La formación y génesis de las bandas.
- El puente que la banda significa entre la tradición escrita y la no escrita.
- La segregación de la mujer en la sociedad campesina, en el caso de las -
bandas.

N O T A S

- 1) García Canclini, Néstor, Las Culturas Populares en el Capitalismo, Ed. Nueva Imagen. México, D.F., 1982 p.17
- 2) Williams, Raymond Marxismo y Literatura, Ediciones Península, Barcelona, España. 1977.
- 3) op. cit. p. 129
- 4) op. cit. p. 130
- 5) op. cit. p. 136
- 6) García Canclini, op. cit. p. 17
- 7) op. cit. p. 18
- 8) García Canclini, op. cit. p. 74
- 9) op. cit. p. 79
- 10) Bonfil Guillermo. "Introducción al ciclo de ferias en la región de Cuautla, Morelos". en Anales de - Antropología, Vol. VIII, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, -- 1971.
- 11) op. cit. p. 180
- 12) op. cit. p. 182
- 13) op. cit. p. 195
- 14) op. cit. p.p. 198-199

BIBLIOGRAFIA.

Bonfil, Guillermo. "Introducción al ciclo de ferias en la región de Cuautla, -- Morelos", en Anales de Antropología Vol. VIII, UNAM, Ins. de Investigaciones Históricas, México, 1971.

Cinco Siglos de Bandas en México, Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, Serie I, Encuentros de Música Tradicional Indígena, INI Fonapas, Vol. 2.3.4.

De la Peña, Guillermo. Herederos de promesas, Agricultura, Política y ritual en los Altos de Morelos. Ed. Casa Chata. Centro de Investigaciones Superiores del INAH, No. 11, México, D.F.

Estrada C., Adriana. Tlayacapan, Notas históricas, DIF Morelos. 1984.

Favier, Claudio. Ruinas de una Utopía, San Juan de Tlayacapan, Madrid, 1977.

García Canclini, Néstor. Arte Popular y Sociedad en América Latina, Ed. Grijalbo, México, 1977.

García Canclini, Néstor. Las Culturas Populares en el Capitalismo, Nueva Imagen, México, 1982.

Garrido, Juan S. Historia de la Música Popular Mexicana, Edit. Extemporáneas, S.A. Colecc., Ediciones especiales, Ed. 2a. México, 1981.

Ingham, John. Tlayacapan, "3.- History", University of Minnesota, mimeo.

Mendoza, Vicente T. Panorama de la música tradicional de México, Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, Estudios y Fuentes del Arte en México. VII, México, 1956.

Rubín de la Borbolla. Arte Popular Mexicano, FCE, serie archivo del Fondo, 19 - 20, México, 1974.

Simposio sobre Identidad Nacional, Cristianismo y Socialismo. Del 18 de junio - al 2 de julio de 1984, Palacio de Minería, UAM Azcapotzalco, Dept. Sociología.

Sordo S. Carmen. Ensayos de Música Latinoamericana. Casa de las Americas. - Col. Nuestros Países, serie musical, selección del boletín de música de la casa de las Americas. Edición: Clara Hernández "El Folklor en la Ciudad de México en la época de Juárez", Habana, Cuba 1982, p.p. 95-107.

Velazco, Jorge. De música a músicos, Antología, UNAM, México, 1983.

Warman, Arturo. Banda de Tlayacapan, INAH, 3a. Ed. México, 1977. Disco.

Williams, Raymond. Marxismo y Literatura, Ediciones Península, Barcelona, España, 1977.