

Antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro

Remembranzas de la educación musical rural en Totolapan, Morelos*

B. GEORGINA FLORES MERCADO**

Abstract

BEFORE IT WAS PLAYED FROM PAPER, IT WAS STUDIED WITH A TEACHER. MEMORIES OF RURAL MUSICAL EDUCATION IN TOTOLAPAN, MORELOS. The current article is the result of an ethnographic research in the town of Totolapan, Morelos, its aim was to recover the collective memory of the wind band music through the interviews with musicians between the 60 and 90 years old, or with their widows. Musical education is an aspect that comes across strongly in the narratives of the interviewees as a form of social cohesion among yesterday and today musicians. Musicians' education and formation in rural and indigenous areas has seldom been studied by researchers of different disciplines and this article seeks to make a contribution to the knowledge of this not so well researched field.

Key words: *music, peasant musicians, cultural identity, musical education*

Resumen

El presente artículo es resultado de una investigación etnográfica en el pueblo de Totolapan, Morelos, cuyo objetivo fue reconstruir la memoria colectiva de la música y las bandas de viento a través de entrevistas a músicos de entre 60 y 90 años de edad, o a viudas de éstos. La educación musical es un aspecto que destaca en las narrativas en cuanto una forma de cohesión social entre los músicos de antes y una forma de distinción de los músicos de ahora. La educación y formación de los músicos en el ámbito rural e indígena ha sido poco abordada por investigadores o académicos de diferentes disciplinas, por lo que el artículo pretende ser una aportación en este campo.

Palabras clave: *música, músicos campesinos, identidad cultural, educación musical*

Morelos es uno de los estados del país con un gran número de bandas de viento y alberga una de las bandas de música tradicional más antiguas de México, La Banda de Tlayacapan. Totolapan, como Tlayacapan, está ubicado en la región de los Altos de Morelos, cuya economía se sustenta en el cultivo de maíz, jitomate, tomate, nopal y frijol, principalmente; por ello hablaré de Totolapan como un pueblo campesino, pues, aunque no todos sus pobladores viven del campo, sus formas de vida y de pensar el mundo están enmarcadas en una *cultura campesina*, que no debe ser pensada como aislada y estática, sino en constante cambio por las relaciones establecidas con la vida urbana a través de los medios de comunicación, la migración o el mercado.

Entrar en las casas de este pueblo es encontrarse con unas identidades campesinas que buscan ser modernas y urbanas, pero que al mismo tiempo conservan celosamente prácticas rurales muy antiguas. En las

* Artículo recibido el 17/11/10 y aceptado el 25/04/11. Avances de este trabajo se presentaron en el IX Congreso de Música Popular de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular-Rama Latinoamericana (IASPM-AL), celebrado en Caracas, Venezuela, en junio de 2010.

** Posdoctorado en el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Av. San Rafael Atlxco núm. 186, col. Vicentina, delegación Iztapalapa, 09340, México, D. F. <gfloresmercado@yahoo.com.mx>.

habitaciones de estos hogares campesinos Mickey Mouse y el Pato Donald conviven con imágenes del Señor Aparecido y altares adornados a la manera tradicional.

Totolapan es considerado en Morelos un pueblo de músicos pues, según los propios habitantes, existen alrededor de 350 músicos, casi todos agrupados en bandas de viento, aunque también encontramos mariachis, conjuntos y estudiantinas. En Totolapan la música es considerada una importante fuente económica que puede combinarse con el trabajo de campo y otros oficios. Los habitantes de este pueblo tienen que buscar alternativas de empleo porque, como diría uno de los entrevistados, “ el campo es un volado!”:¹ el clima puede jugar en contra o en favor de los cultivos, el mercado puede subir o bajar los precios sin predicción, pero específicamente la carencia de una política rural que favorezca al campesinado hace que la vida en el campo sea muy incierta. Por ello los hombres jóvenes y adultos consideran la música como una forma de empleo para el sustento de sus familias. Estos músicos tocan en distintos rituales festivos, sobre todo carnavales o ferias de pueblos vecinos o lejanos, así como también en procesiones o entierros.

La música promovida como objeto de mercado por los grandes medios de comunicación ha causado rápidos cambios en las culturas musicales de los pueblos campesinos e indígenas de México en las últimas décadas. Estos cambios contribuyen a forjar una nueva visión del mundo y, en consecuencia, determinan la forma de entender y vivir la música. Por dar algún ejemplo podemos decir que en Totolapan los sonos, jarabes, marchas, la música clásica mexicana y europea, que tradicionalmente se interpretaban durante las fiestas y otras celebraciones colectivas, se han dejado de tocar y escuchar, ante los *ritmos norteros* impuestos por el mercado de la música. Aunado a lo anterior, en Morelos la educación musical ha sido desatendida de modo sistemático por los gobiernos locales y federales. Como se verá más adelante, son los músicos de cada pueblo o región los que asumen la formación musical con recursos económicos y académicos limitados, pero con una importante legitimidad delante de los ojos de los pobladores. En los Altos de Morelos nunca se ha contado con una escuela de mú-

sica con reconocimiento oficial, la Escuela de Música Comunitaria la han hecho los mismos músicos creando sus propias estrategias de enseñanza y aprendizaje. Los directores de las bandas u otras agrupaciones han sido los principales promotores y responsables de que las nuevas generaciones aprendan y mantengan la música como una práctica cultural y económica peculiar de esa región de Morelos.

En la actualidad, una de las preocupaciones fundamentales de los músicos más viejos es que no se cuenta con una escuela de música en el pueblo, y que los músicos jóvenes de Totolapan ya no *leen nota*, a diferencia de ellos, que tenían el interés por aprender el solfeo y por tocar música clásica, así como *la música auténtica* –como ellos llaman a la música tradicional– de la región.

La forma como la mayoría de los jóvenes aprende a tocar un instrumento es *de oído*,² y por lo general tocan la música que está sonando en la radio para poder trabajar en las bandas *comerciales*.³ Los músicos más viejos reconocen que los jóvenes son buenos músicos líricos, sin embargo, consideran que hace falta la educación musical para aprender solfeo, mejorar en la técnica y poder interpretar música clásica y tradicional, lo que permite dar continuidad a su identidad musical regional y, por lo tanto, a su identidad cultural.

El objetivo de este artículo es reconstruir la memoria colectiva de los procesos de educación y formación musical que experimentaron los músicos de entre 60 y 90 años, del pueblo de Totolapan. Se describirán los aspectos culturales –más que los aspectos musicológicos– de esta práctica, para que cualquier propuesta institucional o de otro tipo dirigida a fortalecer la educación musical en el ámbito rural o indígena pueda considerarlos.

Para alcanzar este objetivo se realizaron entrevistas a músicos que habían formado parte de bandas de viento y a mujeres viudas o hijas de músicos. Las entrevistas fueron de tipo biográficas, con la finalidad de reconstruir las historias de vida relacionadas con la música. La entrevista biográfica y de historia de vida permite comprender las experiencias de las personas y mostrar cómo manejan sus vidas en condiciones de pobreza, opresión, exclusión o cambios sociales.

¹ Una cuestión de suerte.

² Se le llama *tocar de oído* cuando se aprende a tocar un instrumento al escuchar repetidas veces una melodía. A estos músicos se les conoce como *líricos*.

³ La música tradicional que se mantiene viva son, de manera señalada, los *sonos de Chinelo*, puesto que son muy solicitados por los contratantes o el público en general para distintas festividades, como los carnavales no sólo de Morelos sino de otros estados de la república. Por ello el Chinelo, musical, dancística y socialmente se ha ido modificando y recreando de acuerdo con los nuevos contextos sociales y gustos musicales. Estos cambios suelen ser poco aceptados por los músicos más tradicionalistas.

La historia de vida es un recurso para explorar la forma en que los individuos construyen o interpretan su ámbito social, entendiendo que estas historias no son un simple reflejo de la realidad sino *construcciones sociales* mediante las cuales se da sentido a las experiencias vividas (Davis, 2003).

Las historias de vida también son útiles para reconstruir las experiencias de lo vivido, los afectos y las subjetividades, pero no sólo en un nivel individual sino colectivo; no pretenden ser datos adicionales a la historia escrita en el sentido de que no son consideradas datos fríos y objetivos, sino instrumentos que permiten dar cuenta del mundo intersubjetivo y afectivo (Ormiéres, 2003).

El interés por tratar el pasado de la educación musical en Totolapan radica, por una parte, en el que genera el estudio del tiempo y la memoria: dar cuenta de los cambios, de las evoluciones, de las crisis y las inestabilidades (Vázquez-Sixto, 2001). Por otra, consideramos relevante reconstruir la memoria colectiva de esta práctica cultural –enseñar y aprender música–, ya que mantiene la tradición de un oficio fundamental para la vida ritual y comunitaria de los pueblos indígenas y campesinos del país.

Este artículo busca contribuir principalmente en tres aspectos: *a)* la recuperación de la memoria de procesos culturales locales como la enseñanza y el aprendizaje de la música; *b)* la producción de estudios etnográficos sobre bandas de viento que faciliten comprender su pasado y su presente, y *c)* la comprensión de la educación musical rural e indígena de México con base en una perspectiva cultural, dada la escasa bibliografía con la que se cuenta.

La educación musical desde una perspectiva cultural

Diversos autores –y desde hace varias décadas– han señalado que la música es un producto histórico y cultural (Blacking, 1967 [2001]; Merriam, 1964; Feld, 1991 [2001]). Merriam (1964) afirmaba que cada sociedad establece qué es y qué no es música a partir de conceptos articulados y ordenados que definen un determinado sistema musical. De igual forma, la sociedad define quiénes pueden ser músicos, mediante qué procesos llegan a serlo, así como el lugar que ocupan en esa sociedad.

La educación musical también es producida por y en una cultura; responde a las necesidades culturales, políticas y económicas de cada pueblo o nación. En este artículo entendemos que *educar musicalmente a alguien no sólo es enseñarle notas musicales, sino que*

es un proceso mediante el cual se transmiten y recrean valores e identidades que cuestionan o afirman el orden social. Bruno Nettl (1983, cit. en Schippers, 2010) plantea que un sistema musical –su estilo, características principales y estructura– está relacionado con la forma particular en que es enseñado como un todo y a partir de cada elemento. Schippers (2010), por su parte, señala que la transmisión de conocimientos musicales –sea de manera vernácula o moderna– es una *inmersión cultural* para el o la aprendiz. El modo en que la música se enseña y se aprende está profundamente vinculado con la tradición musical específica, con sus contextos y con sus sistemas de valores. Por ejemplo, en la meseta p'urhépecha, en las bandas de viento tradicionales de los pueblos, cuando se aprende la música tradicional no sólo se aprende a tocar un instrumento y una estructura musical, sino a *ser p'urhépecha*, ya que los estilos musicales y las características particulares de su sistema musical es lo que da forma a su identidad cultural y musical. Directores y maestros transmiten a sus pupilos aquellas formas y estilos musicales que distinguen el *sonido p'urhépecha*, que les permite diferenciarse de los de otros pueblos o regiones musicales (Flores, 2009).

“Los gamelán” –la agrupación musical más importante de Bali y Java– también son un vivo ejemplo de lo planteado por Schippers, pues ahí se transmiten tanto los conocimientos musicales como los aspectos socioculturales de la música. Las modalidades de relación que se establecen durante los *ensayos* musicales hablan de una cultura musical particular, distinta de la occidental (Small, 1980).

Meki Nzewi (1999) señala que la educación musical en África implica una activa participación de los niños y las niñas. Éstos normalmente son libres de hacer música durante todo el día de manera grupal, formando ensambles musicales de modo *espontáneo*. Para aprender a tocar un instrumento por lo general parten de la observación de los expertos; imitan y participan en la ejecución instrumental, pero también observan las reglas sociales que indican cuándo y qué sonidos deben tocar de acuerdo con el momento. Aprender a tocar en grupos o ensambles es al mismo tiempo aprender a vivir en comunidad y en reciprocidad. *Ubuntu* es la palabra para designar al espíritu de comunalidad que, según los músicos africanos, se construye cuando se *hace música*.

Estos ejemplos de educación musical responden a métodos que podemos llamar *vernáculos* o *tradicionales*, casi siempre calificados de *informales* –calificativo con el cual no estamos de acuerdo– debido a que no responden a programas sistematizados y previamente definidos en una institución de educación musical.

Es importante mencionar que las formas vernáculas o tradicionales de enseñanza musical son peculiares por el fuerte vínculo que se establece con la comunidad, así como por mantener viva la cultura musical local.

A la par de estas formas vernáculas existe la educación musical institucional o moderna, la cual está promovida y reconocida por el Estado, dominada por la visión occidental hegemónica de la música e interesada en la profesionalización del músico para su inserción en el mercado laboral.

Schippers (2010) considera que los programas de educación musical institucional tienden a centrarse en la lectura de la música, las habilidades, el repertorio, la teoría, la performatividad y la interpretación, pero identifica cinco dominios clave transculturales y compartidos por los dos sistemas educativos, entre ellos los aspectos culturales: 1) habilidades técnicas vocales e instrumentales; 2) repertorio y práctica performativa; 3) teoría (implícita o explícita); 4) creatividad y expresión; 5) valores y cultura.

Diversidad cultural y educación musical en México

En México el estudio y aprendizaje de la música dentro de una institución educativa puede ser considerado privilegio de ciertas clases o grupos sociales. Los conservatorios y escuelas de música se encuentran en las grandes ciudades, en no pocos casos hay que pagar altas cuotas económicas para estudiar y cuando la educación es pública la matrícula de ingreso es bastante limitada. Los objetivos en estos centros educativos son la profesionalización del músico mediante planes de estudio que imitan los de los conservatorios de música de Europa y Estados Unidos. Los planes curriculares le otorgan un lugar secundario a la música mexicana tradicional y popular. Susana Dultzin (2002 [1985]) señala que cuando se enseñan cantos, ritmos o instrumentos de los pueblos indígenas se hace fuera de su contexto y sin entender la cosmovisión y significados de la música para estos pueblos:

cuando un músico huichol, para elaborar su violín primero necesita soñar con el árbol del cual sacará la madera, después debe encontrar dicho árbol en el bosque y finalmente construir el instrumento; y cuando le pide a las fuerzas naturales, entre ellas el viento, que le ayuden a tocar el violín, la música tiene que ser diferente (Dultzin, 2010: 126).

Meki Nzewi (1999) sostiene que la dominación cultural ha generado gustos y preferencias por las músicas de los países europeos en los *países del sur*, que subvaloran sus músicas propias. Nzewi señala que en África los programas de las escuelas de música están bastante orientados hacia la música occidental, por lo que la práctica pedagógica se convierte en un auténtico proceso de *desculturalización* generadora de una crisis cultural, sentimientos de inferioridad, subjetividades frustradas, etcétera. La música africana tradicional no tiene reconocimiento académico y sólo se puede encontrar y aprender en zonas rurales, aunque cada vez más los jóvenes se inclinan por la música occidental urbana.

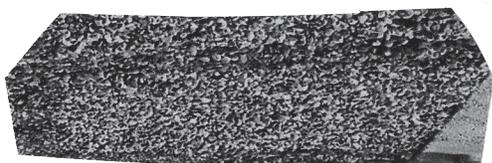
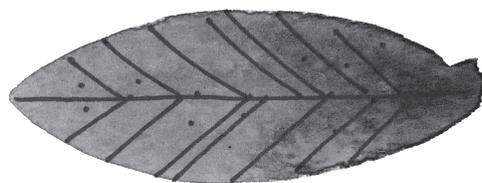
En América Latina la situación no es muy diferente, y por ello han existido movimientos culturales para hacer frente a esta situación de *colonización del conocimiento musical*. De acuerdo con Susana Dultzin (2002 [1985]), en Argentina o Cuba han existido movimientos pedagógicos importantes en favor de las músicas tradicionales. En México podemos mencionar, en el ámbito institucional, al Centro Cultural Ollin Yoliztli,⁴ escuela de danza y música donde, en los niveles básicos, medios y superiores, además de enseñar música y danza clásica se enseñan músicas y danzas tradicionales de todo el país, así como géneros populares más recientes y urbanos, como el rock.

La educación musical rural e indígena en México

A lo largo del siglo xx, los pueblos indígenas y campesinos han compartido la exclusión de los sistemas educativos nacionales, centrados sobre todo en el entorno urbano. También comparten la imposición de la cultura occidental y urbana en el medio educativo, cuyas consecuencias son la castellanización de los pueblos y su integración a los modelos de vida hegemónicos, por medio de instituciones y programas educativos (Ossenbach, 1996).

Los términos educación rural e indígena confluyen sistemáticamente, aunque no son idénticos. Aquí juzgamos que las poblaciones rural e indígena requieren programas educativos diferenciados acordes con las condiciones culturales distintivas de cada grupo poblacional. Sin embargo, en la historia educativa de nuestro país las instituciones tanto educativas como indigenistas las consideraron sinónimos y fusionaron los programas diseñados para estas poblaciones (Fell,

⁴ Palabras en lengua náhuatl que se han traducido como *vida y movimiento*.



1996). Por ende, la información que presento a continuación está enmarcada en los proyectos educativos nacionales que de alguna forma contemplaron la formación musical para pueblos indígenas y rurales.

En esencia, describiré el proyecto de las Misiones Culturales, generado desde el Estado en la década de los veinte del siglo pasado; no me enfocaré a programas actuales debido a que me interesa comprender el pasado de la educación musical en Totolapan. También describiré de manera breve las iniciativas generadas por las propias poblaciones para mantener esa educación en sus pueblos.

Acciones de educación musical desde el Estado para el ámbito rural

El proyecto de educación musical rural que más se ha descrito es el de las Misiones Culturales, las cuales fueron creadas por el Estado mexicano posrevolucionario alrededor de 1920 y dirigidas por el entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos. La cobertura y distribución de las misiones variaron según el año y se centraron de manera primordial en las áreas rurales;⁵ consistían en equipos de trabajo que salían a poblaciones indígenas y rurales para establecer contacto con los maestros rurales e impar-

tirles cursos rápidos que les proporcionaran herramientas adecuadas a sus necesidades. En los cursos de las primeras misiones encontramos: arboricultura, hortalizas, trabajos en el campo, técnica de la enseñanza, psicología de la educación, organización de la escuela rural, coros escolares, juegos, deportes, puericultura, economía doméstica, industrias domésticas como lechería y conservación de frutas (Santiago, 1973).

En 1924 se crearon seis Misiones Culturales donde la música fue también incluida: había un jefe, un profesor de pequeñas industrias, un maestro de música y orfeones, otro de educación física, una profesora de economía doméstica, un doctor para la enseñanza de higiene y de vacunas y un maestro encargado de las prácticas. La educación musical estaba incluida en los objetivos de las misiones, ya que en 1927 se decidió impartir un curso de música para el perfeccionamiento de los maestros misioneros; y cuando en 1928 la Secretaría de Educación Pública sugirió ampliar el personal misionero incluyó a un profesor de música y la instalación de orfeones (Santiago, 1973).

La educación musical y de artes populares tenía la finalidad de atender aspectos sociales y emocionales de la población más que la formación de artistas en sentido profesional. Las actividades de los maestros de música incluían la enseñanza de la música y

⁵ Sólo hasta 1935 se incluyó por primera vez una misión de carácter urbano.

el canto, organizar grupos musicales, cooperar en la organización de festividades, realizar trabajos de investigación musical, concursos de música y danza (Santiago, 1973).

Acciones de educación musical desde los pueblos en el ámbito rural

De acuerdo con René Villanueva y José Bañuelos (s. f.), la educación musical en el ámbito rural, desde la Colonia hasta nuestros días, se ha transmitido esencialmente de manera oral. Esta afirmación que –como se verá más adelante– requiere matizarse nos muestra que los principales protagonistas en la producción y reproducción de las culturas musicales en México han sido los mismos pueblos, a través de sus propios capitales económicos y culturales.

En el ámbito rural encontramos la educación musical sobre todo en: la familia, las agrupaciones musicales, como las bandas de viento; las iglesias y momentos rituales (por ejemplo, las fiestas), y en los centros de capacitación musical o casas de cultura.

Las formas de educación musical rural generada por los propios pueblos rurales e indígenas son diversas. Es difícil citar en este texto la multiplicidad de experiencias que existen en estos ámbitos; a pesar de esta dificultad describiré las más destacadas:

- **LA FAMILIA:** es el primer lugar donde se establece contacto con la música. Si se pertenece a una familia que por tradición se dedica a la música es muy probable que esa persona –en especial si es varón– llegue a ser músico también. No se cumple en todos los casos pero es frecuente que los músicos provengan de una familia de músicos, de modo que se mantiene una tradición familiar. En general son los padres, tíos o hermanos quienes transmiten a los varones de la familia –principalmente– los conocimientos y el gusto por la música, no sólo por una cuestión económica sino por el orgullo de mantener viva la tradición musical en su familia y en su comunidad; así, las familias se han constituido como grupos fundamentales para sostener una tradición musical: por ejemplo, las bandas de música tradicional que han logrado sobrevivir durante décadas gracias a su estructura social, donde predominan las relaciones de parentesco y compadrazgo (Ochoa, 1993). La familia es el grupo que sustenta las agrupaciones musicales, porque apoya a sus integrantes y promueve en el núcleo familiar la motivación por la música y el vínculo compro-

metido que se establece. Las familias garantizan la reproducción de la tradición musical y, en consecuencia, del patrimonio cultural de la familia y del pueblo (Hernández, 2008).

- **LA IGLESIA:** ha sido desde tiempos de la Colonia una de las principales instituciones para la educación musical dado su interés en consumir la evangelización. La Iglesia católica como formadora de músicos y gustos musicales tiene una larga historia, sus influencias y conceptualización de la música llegan hasta nuestros días. En la actualidad, coros y estudiantinas son grupos musicales generados y articulados a la vida de las Iglesias. Muchas personas de distintas edades inician su formación musical ahí, aprenden a tocar algún instrumento, y después continúan su instrucción en otros espacios o instituciones.
- **LAS AGRUPACIONES MUSICALES:** las *bandas de viento* sirven como formadoras de músicos, se integren éstos a mariachis, orquestas, conjuntos, etcétera. Hablaremos de las bandas de viento por ser de las agrupaciones musicales más comunes en el ámbito rural e indígena. Como es bien sabido, las bandas de viento pueden ser consideradas auténticas escuelas de música, pues son una agrupación donde los miembros interactúan con el objetivo de cultivar el arte de la música (Hernández, 2008).

En muchas bandas, el director no sólo se encarga de los contratos comerciales o de los arreglos musicales, sino también de enseñar los principios básicos de la música. Él se convierte en maestro, y su casa en aula escolar, que recibe a los niños, niñas y jóvenes del pueblo que deseen estudiar música y tocar algún instrumento de aliento.

En general, la dinámica de estudio que se sigue dentro de una banda para aprender el solfeo es de tipo cooperativa: los jóvenes que tienen más tiempo y experiencia suelen enseñar a los nuevos integrantes, de tal forma que no todo el trabajo educativo recae en el director sino en cada integrante de la banda (Flores, 2009).

- **LOS MAESTROS FORÁNEOS:** cuando no se cuenta con un maestro en el pueblo se buscan maestros de otros pueblos cercanos. Los maestros que contratan los músicos son personas que saben leer y escribir nota, y suelen haber estudiado música, pero no cuentan con un reconocimiento oficial. Estos maestros suelen ser directores de bandas de viento o de otras agrupaciones musicales en otros pueblos, que se desplazan a pueblos cercanos para enseñar. Los maestros foráneos son

una importante fuente de intercambio musical a través de la venta y compra de partituras, así como de invitaciones mutuas para tocar en las fiestas de los pueblos.

- **LOS CENTROS DE CAPACITACIÓN MUSICAL (CECAM):** la educación que se imparte en estos centros es considerada como educación técnica. La mayoría de los Cecam se encuentran en pueblos indígenas. Ejemplos de estos lugares son el Cecam de Tlahuilottepec, pueblo mixe de Oaxaca, el Cecamba de Puebla, también ubicado en la región mixe, y el Cecam “Eliseo Cortés”, de Tingambato,⁶ Michoacán, en la región p’urhépecha. Los centros, sus objetivos y sus formas pueden variar mucho, aunque se comparte la idea de que deben servir para mantener las tradiciones musicales de cada región (Delgado, 2002 [1988]; *La Jornada*, 2002; Flores y Ruiz, 2001; Flores, 2009).
- **LAS FIESTAS PATRONALES:** sin duda alguna, las fiestas colectivas y comunitarias son un importante espacio no sólo para el disfrute musical, sino para la formación de gustos musicales y de iniciación a la música como un arte y un oficio. Las fiestas patronales son de los mejores medios para que niños, niñas y jóvenes decidan incursionar en la música (Flores, 2009). Las fiestas y sus distintos momentos rituales pueden concebirse como espacios dominados por el mercado hegemónico, o como espacios en resistencia, ya que no pocas veces se establece una tensión entre las posiciones que buscan mantener las tradiciones –entre ellas las músicas tradicionales– y las interesadas en “innovar” con la música que el mercado difunde en los grandes medios de comunicación.

San Guillermo Totolapan: pueblo de músicos

El nombre de este pueblo está compuesto por el de un santo de la Iglesia católica, san Guillermo, y su nombre en lengua náhuatl. Una traducción al español del nombre de Totolapan es *total* que significa “ave”, y el sufijo *pan*, que significa “lugar”, y se traduce como “lugar de aves” (García *et al.*, 2000). En el sitio de internet del ayuntamiento de este municipio se traduce el nombre de Totolapan como *Sobre agua, gallaretas*. El pueblo cuenta con uno de los conventos más antiguos de México, al cual durante la Colonia acudían

miles de indígenas a aprender cantos y doctrina. La principal veneración y culto en este pueblo es al Señor Aparecido, quien según la tradición oral tiene un origen milagroso (García *et al.*, 2000).

Totolapan es y ha sido un pueblo de campesinos, pero también de peones y jornaleros, es decir, campesinos sin tierra, hombres que se emplean con otros para el cultivo del jitomate, tomate o nopal. Dada la precariedad y la desvalorización del trabajo en el campo, los campesinos de Totolapan *se han hecho* músicos. Como diría el señor Macedonio Nolasco, músico de 73 años: “Y cómo la pobreza existía, eso es lo que nos ha hecho músicos a todos los totolapas”. Asimismo, como señalara la señora Luz Vivanco, de 82 años: “Ahora ¡todos quieren ser músicos!... haga de cuenta que ¡todo el pueblo son músicos! porque ya saben que de ahí hay sustento”.

Otra posibilidad es que se hacen músicos porque este oficio les permite romper con la rutina del campo y tener experiencias que ellos consideran divertidas y agradables, como salir del pueblo, conocer otros lugares o personas, ir a las fiestas, tener un grupo de amigos, además de su ingreso económico:

Mi esposo Constantino era campesino además de músico. Cuando tenía algún compromiso dejaba el campo y ¡vámonos! La música era su afición. Siempre se dedicó a su campo, era de él, sembraba su maíz, frijol, jitomate, tomate, poco, lo que él podía... con la música daba el sustento económico (Luz Vivanco, 82 años, 2010).

En Totolapan han existido distintas agrupaciones musicales. Quedan pocas remembranzas de las orquestas de cuerdas antes de que se formaran las bandas de viento; sin embargo, la agrupación que más se recuerda y de la que existe evidencia fotográfica es la banda de viento. Las bandas probablemente se establecieron en la región a mediados del siglo XIX, conviviendo con los chirimiteros⁷ o las orquestas de cuerdas. En poco tiempo se convirtieron en la agrupación musical dominante en esta región de Morelos.

Las bandas mantuvieron su formación tradicional en los años cuarenta o cincuenta (foto 1), después, a partir de la popularización de la radio y la televisión, se formaron las orquestas del tipo de las *big bands* de Estados Unidos, pero con un repertorio musical latino como el danzón o el bolero. A partir de los años setenta u ochenta las orquestas perdieron su popularidad, con el impulso de la música tropical⁸ desaparecieron

⁶ Actualmente se le denomina Escuela de Música.

⁷ La chirimía y el tambor llegaron con los españoles.

⁸ Los entrevistados dicen que el Acapulco Tropical acabó con las orquestas.



Foto 1. Banda de Totolapan; director: Ernesto Cervantes (el primero del lado derecho)
Fecha aproximada: década de los cuarenta

y se formaron los conjuntos musicales. Por esos mismos años, los ritmos y estilo de música sinaloense y su difusión masiva provocaron el aumento de las bandas de viento pero con un repertorio diferente y, por lo tanto, con otra dotación instrumental (foto 2). Los cambios ocurridos en el repertorio de la mayoría de las bandas tradicionales de Morelos afectaron la formación grupal, en la dotación de instrumentos y en su rol musical al imitar a las bandas de estilo sinaloense promovidas por los medios hegemónicos de comunicación, como sucedió con la banda que aparece en la foto 2. Su director, ya fallecido, el señor Ernesto Cervantes, fue quien dirigió la banda de la foto 1. La comparación entre estas dos fotografías nos permite apreciar los cambios descritos por el director de La Banda de Tlayacapan, Cornelio Santamaría:

reducción del número de elementos, desaparición del saxofón alto y saxofón tenor, desaparición del barítono, desaparición del platillero; aparece una tarola tom-tom con cencerro junto a la tarola clásica de banda antigua, signo típico de percusiones estilo sinaloense. Esos instrumentos fueron o son aislados porque normalmente su función era apoyar la melodía y articulaciones en marchas,

oberturas, vales, etcétera, de las bandas antiguas. En el estilo sinaloense estos instrumentos salen sobrando, por eso los eliminan. No hay manera de adaptarlos a las nuevas melodías cantadas. Por lo que he visto ninguna banda-tecno usa sax altos o sax tenores, ni barítonos, es como una regla no tener esta dotación instrumental en banda sinaloense. También es sustituido el viejo contrabajo de las bandas antiguas ahora por la tuba en las bandas modernas sinaloenses... (Cornelio Santamaría, director de La Banda de Tlayacapan, 2011).⁹

También desapareció el atril y el archivo musical, pues la música comercial no necesita leerse y los atriles entorpecen el baile que ahora realizan los músicos en el escenario. Las actuales bandas, además, incluyen un cantante y el uso de amplificadores, uniformes vistosos, micrófonos y luces de colores, de ahí que se les denomine *tecnobandas*. Estas bandas no sólo han modificado su dotación instrumental sino el sentido comunitario que antes tenían. La formación musical de estos músicos está dirigida al aprendizaje de la música de la radio y televisión comercial, y muchos de los jóvenes de Totolapan aprenden por medio de discos compactos para estar al día.¹⁰

⁹ Agradezco los comentarios del músico y director de La Banda de Tlayacapan, Cornelio Santamaría. Sus observaciones como músico tradicional nos permiten comprender los cambios en las bandas de viento desde sus aspectos musicológicos. En otra ocasión, el mismo Cornelio Santamaría me indicó que las bandas también han modificado tarolas y tamboras para que suenen con timbres más agudos, al estilo sinaloense, y que la ejecución de la tuba, el antiguo contrabajo, perdió su función básica fundamental que era llevar el bajo. Cornelio señala: "ahora pitan con demasiada fuerza y exceden su ejecución, ya que en lugar de bajar hacen florituras no necesarias que más bien corresponden al trombón de émbolos, el cual fue sustituido por trombón de vara" (Cornelio Santamaría, 2010).

¹⁰ Se requiere una investigación específica con los músicos jóvenes para poder abundar en los aspectos de su formación musical, dada la diversidad de formas y estrategias que podemos encontrar entre ellos.



Foto 2. Banda Los Nuevos Santa Cecilia; director: Ernesto Cervantes (centro)
Fecha aproximada: finales de la década de los noventa

Músicos de antes, músicos de ahora

Cuando los músicos mayores de 60 años recuerdan su pasado musical suelen establecer fuertes diferencias entre ellos y los músicos jóvenes. En sus narrativas identifican importantes cambios sociales y musicales. Esa fuerte diferenciación entre *los músicos de antes* y *los músicos de ahora* no sólo es subjetiva, sino también intersubjetiva, es decir que se comparte entre ellos. La diferenciación que se establece entre los viejos y los jóvenes es a partir de categorías como el repertorio, las formas de aprender, las condiciones del estudio o de trabajo y los significados de la música.

Las condiciones de vida que vivieron en su juventud estos *músicos de antes* eran muy distintas de las que viven los *músicos de ahora*. Por ejemplo, en Totolapan no había electricidad,¹¹ no había televisión y para escuchar la radio había que pagar a quien la tenía; no había agua,¹² no había carreteras y caminaban durante horas para poder llegar al destino donde tocarían. Las bandas no tenían un nombre, se referían a ellas por su ubicación o por el nombre del director.

Sentido comunitario de la música

Antes se tocaba con la ropa usual y muchas veces no se cobraba por participar en festividades o celebraciones de su pueblo, pues se consideraba un servicio a la comunidad:

En aquel tiempo los mayordomos no venían a vernos a los músicos por cuánto íbamos a tocar para la fiesta del Quinto Viernes... y como no había alumbrado eléctrico... le *traían* a uno un litro o dos de chupe y un rollo de velas... con eso venían a invitar a los grupos que estaban estudiando, con eso hacían compromiso pa'que estuviera uno allá en la iglesia el día de la fiesta... las velas eran para estudiar la música en la noche... (Genaro Sánchez, 80 años, tarola y trompeta, 2010).

Ahora ya cambiaron, ya no es como antes... *ahora ya lo hacen por negocio y nosotros no lo hacíamos por negocio...* éramos poquitos músicos, no como ahora... ha progresado eso de la música en Totolapan pero ya la juventud no trabaja (no estudia el solfeo) la música o no hace como nosotros en nuestro tiempo que anduvimos en la música... (Cipriano Cerón, 81 años, tambora, 2010).

¹¹ La energía eléctrica se instaló en Totolapan en la década de los setenta.

¹² Actualmente tampoco está resuelto el suministro de agua. Los habitantes reportan que sólo hay agua los jueves, por lo que tienen que comprar pipas de agua.

Repertorio musical

El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música estaba determinado por el tipo de repertorio que se interpretaba. Los músicos de antes tocaban sobre todo música clásica y tradicional, como marchas o sones compuestos por personas de la región que requerían conocimientos de solfeo o de lectura de notas, por eso a la pregunta ¿qué música tocaban? responden:

Música de antes... música antigua... entonces se usaban "obras", "piezas grandes" –que le decían– *ora ya nomás* cancioncitas... ya no hay música... sólo moderna de la que hay *ora... y antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro... ahora ya no... ya no estudian...* (Fausto Carmona, 94 años, tarola, 2010).

Nosotros tocábamos puro clásico en ese tiempo: "obras" (oberturas), polkas, marchas, chotis, valsos, boleros, no se acostumbraba mucho el bolero pero ya se tocaba... y hoy ya "obras" (oberturas) aquí en Totolapan ya son pocos los que quedan que las tocan... (Cipriano Cerón, 81 años, tambora, 2010).

Las bandas de viento que interpretaban música clásica dominaban el territorio sonoro en la región, no existían las agrupaciones difundidas por los grandes medios de comunicación, como las sonoras o las orquestas. Los recuerdos nos aproximan a las fiestas patronales, en las que era común escuchar obras musicales como "Poeta y campesino" o "Sobre las olas":

En los pueblos no había orquestas, no había conjuntos ni sonoras, pura música de viento, puro clásico, *porque el que quería ser músico debía estudiar, como quien va a la escuela, desde las primeras letras hasta el final y así se estudiaba...* podemos decir que no era conocimiento de *alto conocimiento musical*,¹³ pero por lo menos habíamos los que leíamos la música... ahora se basan muchos en los casets, compran el caset y por medio del caset, oyen la melodía y ya la estudian por medio de puros puntitos, puros puntitos...¹⁴ ¡y eso no es el chiste!, el chiste es conocer las notas... (Ernesto Cervantes, 84 años, trompeta, 2009).

En aquellos tiempos se tocaba puro clásico, ahora ya se toca remedando a los sinaloenses... cuando yo llegué a la banda Cristal todavía se tocaban oberturas, marchas...

se tocaba esto en todas las fiestas... se acostumbraba todo eso, era costumbre de los pueblos o en cualquier evento... la banda que tocaba "Poeta y Campesino" era lo grande!, o valsos como "Dios nunca muere" o "Alejandra" y "Sobre las olas", son valsos que quedaron para toda la vida... (Macedonio Nolasco, 73 años, clarinete, 2010).

Medios de comunicación

Salir y ser escuchado en los medios de comunicación fue una práctica que cobró relevancia en la vida y oficio de los músicos de los pueblos al popularizarse la televisión y la radio. Su impacto fue determinante en la producción de los nuevos sentidos y valores hegemónicos de la música:

Seguí pa'delante, me invitaron a la orquesta después de ocho años de estar con la banda de Ernesto Cervantes y me fui a la orquesta Río Rosa, que tuvo el orgullo en Totolapan de estar en la tele y en la radio. En la tele ganamos un concurso en arte y destreza. La orquesta se hizo famosa de estar en la radio y la tele no sólo en Morelos sino en otros lugares... (Macedonio Nolasco, 73 años, clarinete, 2010).

Sentido comercial de la música

A pesar de sus críticas a los músicos jóvenes, los de mayor edad afirman que fueron ellos –su generación– los que introdujeron las nuevas modas musicales populares y sus agrupaciones, como las orquestas, los conjuntos y las bandas de viento, pero imitando a las del estilo sinaloense, para poder ser contratados y subsistir. Los mayordomos empezaron a contratar a las bandas que tocaban la música promovida por los medios de comunicación y dejaron de lado a las bandas tradicionales con sus repertorios de música clásica mexicana y regional:

Fue en 1974, 1975, 1976 y 1977 –porque ahí tengo los contratos de las bandas que trajimos–, trajimos a la Folclórica, a la Yurireense, la Superolímpica, y trajimos otra vez a la Superolímpica y *traíban* la música que ahora está, y nos gustaba y las empezamos a traer y también luego los mayordomos las contrataban... (Virgilio Vergara, 61 años, platillos y tambora, 2010).

¹³ Se refiere a que no son músicos formados en un conservatorio o en una escuela con estudios reconocidos oficialmente, sino que sus conocimientos musicales son básicos. Hay que recordar, como lo hace Bourdieu (2002), que en el mundo del arte se hace la distinción entre *alta cultura* y *cultura popular* para legitimar o deslegitimar un producto artístico. Esta distinción también se reproduce entre los músicos de los pueblos campesinos o indígenas.

¹⁴ Se refiere a que sólo anotan círculos en el papel pautado, pero sin especificar tiempo o ritmo, no se define en qué clave están registrando las notas, entonces cuando se les presenta la música escrita no pueden leerla.

Espacios de formación musical

A partir de los testimonios podemos enunciar los espacios y grupos donde se enseñaba y aprendía la música: la familia, la Iglesia, las mismas bandas de viento, los grupos de amigos o las fiestas patronales. El método de solfeo que se usaba –y hasta la fecha se sigue empleando– para aprender música fue el de Hilarión Eslava.

LA FAMILIA: era el lugar inmediato para iniciarse en el estudio de la música. Las familias de músicos consideran la música y su estudio como un objeto preciado: para los músicos que sabían leer nota éste era un conocimiento que podían *heredar* a sus hijos para que éstos pudieran vivir y mantener al mismo tiempo la tradición familiar musical:

[¿Su esposo Darío sabía leer nota?] ¡Ah sí! Por eso les enseñó a sus hijos... para que fueran músicos como él (Josefina, 85 años, viuda de músico, 2010).

Mis tres hijos son músicos. Mi esposo les enseñó desde que fueron chicos, cuando iban a la escuela, pero no querían y él les decía: “pues sí, tienen que estudiar!” Él veía que de ahí había modo para vivir. Él dijo: “Yo no les voy a dar estudio en otra forma pero en ésta sí les voy a dar” (Luz Vivanco, 82 años, viuda de músico, 2010).

LAS BANDAS DE VIENTO: la transmisión del conocimiento musical también ocurría dentro de las mismas agrupaciones musicales como las bandas de viento. Los propios compañeros de la banda eran fuente de conocimiento musical, de esta forma no sólo se trenzaba *una red* de conocimientos musicales, sino también de relaciones de amistad o compadrazgo:

Un compañero de la banda me dijo: “yo te enseñé, comprate el instrumento (un trombón), te voy a empezar a enseñar las lecciones, te voy a enseñar ejercicios con el instrumento. Tienes que poner la primera lección con todos sus tonos, luego cuando ya tengas los tonos *de oído*, empiezas a... te tengo que escribir otra escala que lleva bemoles y sostenidos, tienes que estudiar de carterita toda la escala, subirla y bajarla... la subes con sostenido y la bajas con bemoles...” (Cipriano Cerón, 81 años, tambora, 2010).

LOS GRUPOS DE AMISTAD: los músicos suelen enseñar a otros por amistad y camaradería. La música es un saber que puede ser compartido y permite no sólo iniciar y formar músicos sino forjar amistades largas y duraderas. Las formas de transmisión entre amigos

resultan ser ampliamente diversas y variopintas, como nos lo deja saber el señor Arsenio Zamora Sánchez:

Me metía en el cuartito donde estudiaban y me dejaban –pues eran mis amigos–, y así aprendí yo solito... y mis amigos músicos también eran panaderos... iba a verlos y un día me preguntaron: ¿a ti no te gustaría aprender música? y les dije: “pues sí pero ¿quién me enseña?”. “Si quieres aprender nosotros te enseñamos!” –dijeron–. Las notas no son muchas, nomás son siete. Y avientan el montón de harina en su tablero, en una mesa de madera y dicen: “mira –dibujando un pentagrama sobre la harina–: éstas son las notas, llevan siete rayas y ahí empieza abajo la primera nota, Do, y la segunda pegadita a la primera línea se llama Re, y una nota en medio se llama Mi”, y así me fueron enseñando. “Apréndetelas! Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si”... (Arsenio Zamora, 70 años, percusiones y saxofón, 2010).

MAESTROS DE PUEBLO: los *maestros* son personas del pueblo que por distintas razones pudieron estudiar la música, aunque sin título oficial:

Aquí no hay maestro o no había maestro... hay el señor Ernesto, el señor Baldomero... y de ellos hemos aprendido mucho... últimamente el que había desenvuelto chavillos que están ahorita en las bandas de Totolapan fue el señor Julio Martínez... [él] los enseñaba a solfear las primeras lecciones y Baldomero los lanzaba al estrellato, hay que reconocer todo eso... lo mismo el señor Ernesto... el músico que salía de Ernesto ya iba para el estrellato... (Macedonio Nolasco, 73 años, clarinete, 2010).

Porque aquí no hay que los papás... que a nuestros hijos los mandemos a la escuela... los mismos papás les enseñan o mandan con el maestro. Por ejemplo Julio Martínez, ése enseñaba mucho, tuvo hartos niños e hizo una orquesta de niños. Tuvo inteligencia y le gustaba y fue, digamos, maestro, nomás que maestro de pueblo, de acá... (Arsenio Zamora, 70 años, percusiones y saxofón, 2010).

Los maestros del pueblo abrían las puertas de su casa y ésta se transformaba en escuela de música:

Venía mucha gente a buscar a mi papá para las clases... [¿Cómo era un día de clase?] Se reunían en mi casa... se juntaban en una recamarita y ahí estaban estudiando y hasta que no les salía bien una pieza, mi papá ¡no los dejaba ir! Ahí tenían sus atriles. Cada uno llevaba sus instrumentos y su atril... allá nos pasábamos la noche y después de que estudiaban nos poníamos a tomar café, ¡ahí estábamos todos alrededor!... hijos, sobrinos y mis

papás en el café y, como había pan siempre, pues les dábamos su pan... (Esmeralda Martínez, 68 años, hija del músico y panadero Isauro Martínez, 2010).

En la casa del maestro se facilitaba la convivencia y el fortalecimiento de los lazos de parentesco o de amistad. Hay que recordar que al no haber electricidad en el pueblo, ni radio ni televisión, el tiempo libre y los espacios se usaban para platicar y convivir durante horas. Las mujeres participaban activamente en estos momentos y espacios, y favorecían con su presencia y trabajo la construcción de las culturas musicales locales:

[Se creaban y fortalecían los vínculos, las amistades...] Sí porque todos eran de la familia, entonces antes de que terminaran o antes de estudiar, siempre mi mamá hacía su olla de café o té o atole y con pancito, y estábamos platicando de los muertitos, de los vivitos y de todo... (Esmeralda Martínez, 68 años, hija del músico y panadero Isauro Martínez, 2010).

Uno de los músicos más reconocidos de Totolapan y de Morelos fue Baldomero Modesto, quien desde temprana edad, y por insistencia de un sacerdote de la iglesia de Totolapan –quien vio que tenía habilidades musicales–, fue enviado dos veces por semana al seminario de Cuernavaca para estudiar música:

Mi hermano Baldomero estudió mucha música, se dedicó... estudió en el seminario de Cuernavaca... iba dos veces por semana... el curita de la iglesia le dijo a mi papá: “déjame que me ayude a cantar las misas en la iglesia”, y luego le consiguió el permiso un sacerdote del pueblo... ése fue el que le abrió el paso y le dio la herencia de la música... (Gregorio Modesto, 75 años, trompeta y bajo, 2010).

MAESTROS FORÁNEOS: otro tipo de maestro era el *maestro foráneo*, que venía de alguna localidad cercana y a quien se le pagaban sus días de clase; cobraba módicas cantidades por su trabajo y se desplazaba hasta donde lo contrataban usando los transportes de la época y caminando:

[¿Quién les enseñaba a leer solfeo?] Primero *traíbamos* uno de Juchi [Juchitepec]... luego empezamos a traer maestros de San Pablo... el maestro Noé venía de Milpa

Alta o Tláhuac... como en el año de 1935 o 1940... venía cada 15 días durante unos tres años... le pagaban sus honorarios a veces de los fondos que quedaban de las tocadas o a veces –cuando no había– dábamos cinco o diez pesos de nuestro bolsillo...

Cuando no venía en el tren, venía en el autobús, se bajaba en esta carretera y se venía caminando de allá unos ocho kilómetros... (Genaro Sánchez, 80 años, tarola y trompeta, 2010).

Con estos maestros se hicieron importantes intercambios de partituras o eventos musicales, pues muchas veces el que venía de fuera los contactaba con otros contratantes.

LAS MISIONES CULTURALES: los músicos de Totolapan recuerdan –como si de un cometa se tratara– tres visitas de las Misiones Culturales en tres fechas: 1940, 1977 y 1992. Cuando llegó la primera misión formaron una orquesta llamada Estrella del Sur, la cual estuvo en activo durante tres años. Para algunos, estas misiones significaron la oportunidad de iniciarse en la música:

Formó su banda mi primo Prócoro, era la banda del Toro, así le decían, y algo tantito me enseñaron y vino uno de la Misión Cultural, vino un maestro de música, ahí fue donde yo aprendí... no mucho, como unas 28 o 30 lecciones de solfeo del método de Hilarión Eslava, y con esas lecciones ya no pude más... (Mauro Hernández, 73 años, clarinete y saxofón, 2010).

LAS FIESTAS PATRONALES: fueron los principales espacios donde se difundió la música clásica del momento. Los músicos describen que en las fiestas patronales se solían enfrentar las bandas tocando oberturas o música clásica mexicana y europea. Las piezas duraban entre 12 y 15 minutos:

...y con Abel Pineda nos enfrentamos a la de don Ernesto Cervantes en Tepoztlán, con oberturas. En Tepoztlán estaban así acostumbrados, así era la tradición: salía uno a las tres o cuatro de la tarde para hacer el recorrido, iba uno a almorzar y ya se juntaba uno en la plaza... cada quien con sus atriles, su templete y a empezar todo, y los *autores*¹⁵ cada quien con su banda y cada quien aplaudiéndole a su banda... (Virgilio Vergara, 61 años, platillos y tambora, 2010).

¹⁵ *Autores* son los mayordomos o encargados de la fiesta. En este caso los encargados de contratar a las bandas de viento.

El pasado musical de Totolapan desde el presente y sus posibles futuros musicales

Hacer memoria es construir el pasado mediante descripciones, interpretaciones y argumentaciones. Conversar con los músicos de antes y con las mujeres viudas o hijas de músicos, así como entrevistarlos, fue abrir la ventana para ver un mundo social, simbólico y afectivo distinto del nuestro. Hablar del *tiempo que fue* es hablar de una identidad y una cultura musical diferente de la actual, diferenciación que se construye a partir de un modo distinto de *vivir la música* –sus formas, su repertorio, su sentido–, significados distintos sobre la educación musical, las bandas de viento y las relaciones sociales que en ellas y a partir de ellas se generaban.

La descripción de las prácticas musicales del pasado permite aproximarnos a una identidad/alteridad, un *nosotros* –los músicos de antes– y un *ellos* –los músicos de ahora–. Dos identidades, dos formas de ser, hacer y pertenecer, dos *habitus*¹⁶ musicales diferenciados, ubicados en un mismo territorio pero en dos contextos temporales diferentes. Podemos decir que *el tiempo vivido* rige la interacción social entre el grupo de músicos de Totolapan; dimensión temporal que se expresa en la vida cotidiana en pares de categorías simbólicas: *músico viejo* y *músico joven*, *músicos de los de antes* y *músicos de ahora*.

A través del estudio de la memoria colectiva podemos dar cuenta de las permanencias y cambios en una cultura. Respecto a los cambios en la educación musical en Totolapan, las innovaciones tecnológicas, la implementación de la electricidad en los hogares campesinos y el consumo popularizado de la televisión y la radio comercial resultaron un parteaguas en la continuidad de prácticas musicales establecidas desde mediados del siglo XIX en la región. Frases como “antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro”, “el que quería ser músico debía estudiar”, o “en los pueblos no había orquestas, no había conjuntos, ni sonoras, pura música de viento, puro clásico” evidencian una ruptura entre el pasado y el presente musical de estos músicos, que de alguna forma se experimenta como una crisis social al perderse prácticas musicales valoradas por los músicos, pues la música como arte y con sentido comunitario fue transformada por la razón económica.

En cuanto a las permanencias, en la actualidad se mantienen los espacios y grupos de educación musical como la familia, las bandas de viento, los amigos, las fiestas o la Iglesia, que eran también espacios de convivencia familiar y comunitaria; hecho que a la fecha se conserva pero con otras dinámicas y formas de relación social.

El maestro de pueblo o foráneo era y es una figura de autoridad pero también amigo e, inclusive, compadre; era y es una persona afectivamente cercana con la que se convive más allá del momento de enseñar y aprender música. Sus conocimientos son valorados igual que lo es su amistad y compromiso con los músicos del pueblo, condiciones sociales más significativas que poseer un título profesional.

Además, los testimonios de los músicos de antes nos dejan ver que los esfuerzos de formación y educación musical en los Altos de Morelos han sido realizados principalmente *desde* los propios músicos: ellos creaban sus estrategias para *leer nota*, estudiaban con velas para aprender el solfeo, contrataban a un maestro si hacía falta; ellos se convirtieron en los *agentes culturales* que mantuvieron viva la tradición de enseñar y aprender la música; no sólo porque es una importante fuente de ingresos económicos para las familias campesinas, sino porque el oficio de músico forma parte de la identidad cultural de Totolapan.



¹⁶ El *habitus*, según Pierre Bourdieu, es la subjetividad socializada. Es el modo de ver, sentir y actuar moldeados por las estructuras sociales (Bourdieu y Wacquant, 1994).

La memoria colectiva como construcción social conecta el pasado con el presente pero también con el futuro. *Hacer memoria es hacer también el futuro* de alguna manera: ¿qué futuro para las y los músicos de Totolapan y los Altos de Morelos? o, como diría Aldara Fernández (2003), “si la música se lleva a todos los foros y espacios posibles, ¿por qué no la educación musical?”. La demanda de la educación musical en el ámbito rural e indígena no sólo es una voz que se escucha en la academia, sino también entre los propios habitantes y músicos de Totolapan, quienes reclaman una escuela de música para su pueblo:

Totolapan tiene la fama de ser de los grandes para tocar chinelo... y si Totolapan no ha subido a través de la fama es porque ¡porque desgraciadamente no ha habido quien!... y lo digo quizás llorando... [llora]... ¡quien nos apoye!... [sigue llorando]... en primera no hay escuela... ¡lo que hay en Totolapan es porque se lo han ganado [los músicos] por sí solos!... yo he querido a veces juntar músicos para hacer una solicitud de una escuela –somos 350 músicos– donde, por ejemplo, el gobierno nos ayudara a poner una escuela, que pagaran la renta de un local y nos serviría porque Totolapan... como lo dice la gente: “Totolapan es cuna de las grandes bandas de músicos!”. Lo que le hace falta a sus músicos es más preparación, una escuela para los jóvenes... maestros de música capacitados... mi idea es formar una escuela o ¡luchar por una escuela!... quiero juntar firmas de los que somos, pero como ya estoy viejo, me van a decir que estoy loco!... (Macedonio Nolasco, 73 años, clarinete, saxofón, 2009).

Hace poco más de un año el Centro Morelense de las Artes inició el Programa de Educación Artística Municipal (PEAM), que llegó a Totolapan para impartir una vez a la semana un curso de música. El programa no tuvo la respuesta esperada y se retiró de Totolapan. Por desgracia muchos programas de educación dirigidos a la población rural e indígena son elaborados en un escritorio, sin tomar en cuenta la historia, cultura y procesos sociales como los que aquí hemos descrito. ¿Por qué no tuvo éxito este programa si los músicos quieren educación musical para sus hijos? El siguiente testimonio permite entender algo al respecto:

¡Híjole, mucho que hace falta! [una escuela de música en Totolapan], ¡cantidad!, ¡qué bien que tocó ese punto!...

Yo no le entiendo mucho a la televisión de todos los nuevos proyectos que hay... pero yo quisiera ser... que yo metiera una solicitud para que el gobierno nos ayudara para poner una academia... porque sí viene un maestro pero no viene en forma... viene unos días y luego se va porque viene a la presidencia... que tuviera un grupo... que el maestro lo pagara el gobierno y nosotros le ayudamos con sus pasajes o su comida... pero para que nos deje algo aquí... algo mejor para nuestros hijos (Lorenzo Ramírez, 60 años, tarola, platillos, tambora, 2010).

Asimismo, probablemente los músicos maestros del pueblo vieron este programa como una competencia desleal y no vieron reconocidos sus esfuerzos y espacios de educación musical forjados desde el tiempo de sus padres y abuelos.¹⁷ Los padres y madres de Totolapan no mandaron a sus hijos e hijas con el maestro del PEAM y prefirieron llevarlos con los maestros de su pueblo. Hay que recordar que al maestro del pueblo, por estar inmerso en la comunidad, se le tiene confianza y afecto, y se espera de él no sólo conocimientos musicales sino solidaridad, compromiso, empatía y amistad. Además, es alguien que potencia los vínculos comunitarios y los de trabajo y económicos; es una posible fuente de empleo una vez que el alumno ha dominado el instrumento.

Experiencias negativas como la anterior se convierten en la excusa perfecta para que las instituciones gubernamentales dejen de invertir en programas educativos artísticos y musicales para la población campesina e indígena. Sin embargo, la educación es un derecho y debe alcanzar a todos, pero con las condiciones de respeto, dignidad y diversidad cultural.

Pedagogos y educadores del mundo han planteado que la educación en el ámbito rural e indígena no puede ser más un instrumento *civilizatorio* y *asimilacionista*, sino un proceso donde se resalte la interculturalidad y la diversidad lingüística; en nuestro caso la diversidad musical (Aikman, 1996). Por ello, los programas no pueden ser gestados *desde arriba*, han de ser democráticos: deben tomar en cuenta la voz de la población, involucrarla no sólo en el diseño de los programas sino en la gestión de éstos. El proyecto educativo artístico y musical rural debe adaptarse a los tiempos de la vida campesina y no al revés. Debe existir una legislación –y recursos económicos– para que la educación artística y musical rural no sea una

¹⁷ En la meseta p'urhépecha sucedió algo similar, pues cuando llegaron los maestros profesionales a los pueblos de la meseta los maestros de los pueblos se sintieron desplazados, por lo que el Programa de Educación Musical Regional tuvo que cambiar su estrategia y dirigir los cursos hacia los maestros del pueblo. De esta forma no se creaba una competencia y se podían fortalecer los conocimientos musicales de toda la comunidad, a través de los propios maestros p'urhépecha (Flores, 2009).

opción a elegir por cada administración municipal, y tenga continuidad una vez finalizado cada periodo administrativo, pero lo más importante es que cada pueblo considere la música y el arte partes esenciales de la vida de sus comunidades y, por tanto, defiendan la educación artística y musical en cuanto derecho social que le corresponde y deje de ser pensada por los pueblos indígenas y campesinos de Morelos y México como *una locura*.

Bibliografía

- AIKMAN, SHEILA
1996 "De asimilación a pluralismo cultural: Auto-determinación indígena sobre educación en la amazonia peruana", en Pilar Gonzalbo (coord.), *Educación rural e indígena en Iberoamérica*, El Colegio de México (Colmex)/Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), México y Madrid, pp. 265-282.
- BLACKING, JOHN
2001 "El análisis cultural de la música", en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales*, Trotta, Madrid, pp. 181-202 [1967].
- BOURDIEU, PIERRE
2002 *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, México.
- BOURDIEU, PIERRE Y LOÏC WACQUANT
1994 *Pera una sociología reflexiva*, Herder, Barcelona.
- DAVIS, KATHY
2003 "La biografía como metodología crítica", en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, vol. 2, núm. 30, pp. 153-172.
- DELGADO, MAURO
2002 "Centro de Capacitación Musical Mixe", en Julio Herrera (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, vol. 1, Instituto Nacional Indigenista (INI), México, pp. 269-272 [1988].
- DULTZIN, SUSANA
2002 "Qué pasa con la enseñanza de la música indígena en México", en Julio Herrera (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, vol. 1, INI, México, pp. 249-252 [1985].
2010 *Sociología de la música y educación musical*, Luzam, México.
- FELD, STEVEN
2001 "El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli", en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales*, Trotta, Madrid, pp. 331-355 [1991].
- FELL, CLAUDE
1996 "La creación del Departamento de Cultura Indígena a raíz de la Revolución Mexicana", en Pilar Gonzalbo (coord.), *Educación rural e indígena en Iberoamérica*, Colmex/UNED, México y Madrid, pp. 109-118.
- FERNÁNDEZ, ALDARA
2003 "La educación artística y musical en México: incompleta, elitista y excluyente", en *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical*, vol. I, núm. 4, pp. 87-100.
- FLORES, FELIPE Y RAFAEL RUIZ
2001 "Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición en Oaxaca", en *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, núm. 22, pp. 30-43.
- FLORES, GEORGINA
2009 *Identidades de viento. Música tradicional, identidad p'urhépecha y bandas de viento*, Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEMor), México.
- GARCÍA, ROSÍO, ALMA CAMPOS Y MARIO LIÉVANOS
2000 *Totolapan. Raíces y testimonios*, UAEMor/INI/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ayuntamiento de Totolapan, México.
- HERNÁNDEZ, SOLEDAD
2008 "El aprendizaje musical en una comunidad de práctica: la banda infantil y juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya", tesis de licenciatura, Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, México.
- LA JORNADA
2002 "La música de las bandas de viento pervive como expresión de identidad cultural", en *La Jornada*, 16 de febrero <www.jornada.unam.mx/2002/02/16/02an1cul.php>.
- MERRIAM, ALAN
1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston.
- NZEWI, MEKI
1999 "Strategies for Music Education in Africa: Towards a Meaningful Progression from Tradition to Modern", en *International Journal of Music Education*, núm. 33, pp. 72-87.
- OCHOA, JOSÉ
1993 "Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmeatitlán", tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- ORMIÈRES, JEAN-LOUIS
2003 "Las fuentes orales: ¿instrumento de comprensión del pasado o de lo vivido?", en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, vol. 2, núm. 30, pp. 119-132.
- OSSENBACH, GABRIELA
1996 "Introducción", en Pilar Gonzalbo (coord.), *Educación rural e indígena en Iberoamérica*, Colmex/UNED, México y Madrid, pp. 11-13.
- SANTIAGO, AUGUSTO
1973 *Las Misiones Culturales*, Secretaría de Educación Pública, México.
- SCHIPPERS, HUIB
2010 *Facing the Music. Shaping Music Education from a Global Perspective*, Oxford University Press, Oxford.
- SMALL, CHRISTOPHER
1980 *Música. Sociedad. Educación*, Alianza, Madrid.
- VÁZQUEZ-SIXTO, FÉLIX
2001 *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*, Paidós, Barcelona.
- VILLANUEVA, RENÉ Y JOSÉ BAÑUELOS
s. f. "La educación musical en el medio rural de México", en *Revista Conservatorianos*, pp. 80-84 <<http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%209%20para%20web/9-villanueva%20y%20banuelos.pdf>>.