

# Memoria colectiva, región sociomusical y bandas de viento en Totolapan, Morelos

Bertha Georgina Flores Mercado  
Instituto de Investigaciones Sociales  
Universidad Nacional Autónoma de México

**RESUMEN:** *El presente artículo establece la relación entre memoria y territorio a partir de las narrativas de músicos de bandas de viento del municipio de Totolapan en el estado de Morelos. El territorio se considera un espacio simbolizado y preñado de afectos que permite la expresión de las identidades colectivas y comunitarias. Este territorio se entiende como una región forjada a partir de las distintas prácticas musicales, como serían la ejecución de la música, la educación musical, la compra y venta de instrumentos o partituras, prácticas que los músicos campesinos de Totolapan realizaron entre la década de los treinta y los ochenta. El texto se nutre principalmente con los testimonios de los músicos con el fin de sostener que los territorios no sólo son producidos por el mercado hegemónico o las políticas públicas, sino también por las interacciones sociales que se establecen a partir de prácticas culturales, como la música interpretada por bandas de viento.*

**PALABRAS CLAVE:** *memoria colectiva, territorio, región musical, bandas de viento, vida rural.*

**ABSTRACT:** *This article establishes the relationship between memory and territory based on the narratives of wind ensemble musicians from the municipality of Totolapan, in the state of Morelos. Territory is considered as a symbolized space, impregnated with affections that permit the expression of collective and community identities. This territory is understood as a region, brought about as a result of distinct musical practices (musical performance, music education, the buying and selling of musical scores and instruments, etc.) carried out by the peasant musicians of Totolapan, between the decades of the 1930s and the 1980s. The text is nourished mainly by the testimonies of the musicians themselves, in order to sustain that territories are not only created through the hegemonic market or through public policies, but also as a result of social interactions established through cultural practice, such as the music played by wind ensembles.*

**KEYWORDS:** *collective memory, territory, musical region, wind ensembles, rural life.*

## INTRODUCCIÓN

En décadas recientes, el estudio de la memoria ha cobrado gran auge en el ámbito académico [Misztal, 2003]. Particularmente en el espacio geopolítico latinoamericano la preocupación por el pasado y la recuperación del concepto de memoria colectiva o social se debe en buena parte a las experiencias violentas que las sociedades latinoamericanas han experimentado en el pasado reciente [Allier, 2010]. En nuestro caso, el interés por la reconstrucción de la memoria colectiva se funda en el olvido de grupos y pueblos por parte de las historiografías institucionales y hegemónicas.

La Escuela de Estudios Culturales de Birmingham y su Grupo de Memoria Popular son un importante referente teórico para formular preguntas-problema acerca de las prácticas de la vida cotidiana de ciertos grupos o clases sociales, como lo demuestra E. P. Thompson con la clase obrera en su magistral obra *The Making of the English Working Class* [1963]. En nuestro caso abordamos la relación memoria y territorio al preguntarnos por la memoria colectiva de las prácticas musicales de músicos de bandas de viento del municipio de Totolapan, Morelos, en tanto que consideramos que estas prácticas sociomusicales configuraron una región sociomusical, es decir, una geografía comunitaria que en la actualidad ha sido modificada por distintos procesos socioeconómicos. En este trabajo nos aproximamos a un territorio y lo cualificamos a partir de la música y las bandas de viento. Para ello damos seguimiento y analizamos las prácticas sociomusicales y dibujamos los horizontes y el mapa de esa región musical. También argumentaremos que la región sociomusical se forjó mediante prácticas musicales como las *tocadas*, la educación musical, la compra-venta y reparación de instrumentos y la compra-venta o intercambio de partituras, así como mediante los desplazamientos, los intercambios, los rituales festivos y los compadrazgos. La región también se conformó por las carencias, por la “falta de”, efecto de las situaciones de desigualdad social que obligaron a los músicos de banda a salir de su municipio y crear una red de relaciones sociales para ejercer su oficio de músicos.

El periodo en el que nos centraremos para delimitar esta región es el que va de 1930 a 1980, en el cual los músicos entrevistados vivieron sus experiencias musicales cuando apenas se iniciaban los proyectos modernizadores en el estado de Morelos: no había carreteras ni coches, había el tren, pero la mayoría caminaba para llegar a los destinos a donde iban a

tocar, tampoco había luz eléctrica;<sup>1</sup> el paisaje en este territorio era muy diferente al actual.

Las bandas de viento están entre las agrupaciones musicales más ampliamente difundidas por el territorio nacional. Es lugar común decir que las bandas forman parte de los procesos de identificación comunitaria en poblaciones indígenas y rurales de distintos estados, como Michoacán, Oaxaca, Puebla, Estado de México o Morelos [Álvarez y Becerra, 1990; Flores, 2009]. Sin embargo, a pesar de su aparición impetuosa en nuestro país, las bandas de viento y sus músicos, al pertenecer y representar a grupos de las clases populares, campesinas e indígenas, han sido estigmatizadas y consideradas grupos musicales de segunda o tercera clase, por lo que son recientes los estudios sistematizados en torno a ellas.

Específicamente encontramos que en el pueblo de San Guillermo Totolapan,<sup>2</sup> en comparación con los municipios aledaños, hay un alto número de músicos campesinos, 350 aproximadamente, que desde edades tempranas se integran a las bandas de viento de este municipio.

Totolapan forma parte de la denominada región de los Altos en Morelos, que se caracteriza no sólo por su paisaje geográfico volcánico, sino también por la actividad agrícola que desempeñan la mayoría de sus habitantes. Los Altos son considerados una *unidad regional* no sólo por sus características medioambientales, sino por las intensas relaciones económicas, sociales o culturales que estos pueblos han establecido históricamente con los del resto del estado [De la Peña, 1980]. Sin embargo, si se considera a la música —sus prácticas y sus significados— como el elemento de distinción y como un proceso mediante el cual se tejen las relaciones sociales, los límites de la región se modifican, configurándose una región sociomusical que incluye municipios de los estados de Morelos, Estado de México, Puebla y el Distrito Federal [Flores y Martínez, 2013]. En este texto presento un mapa que se diseñó con base en los lugares que los músicos reportaron en las entrevistas y que se repetían sistemáticamente en las conversaciones (véase el mapa).

Además de los chirimiteros, las bandas de viento han sido las principales agrupaciones musicales que han construido esta región sociomusical desde finales del siglo XIX. Recuperar la memoria de los músicos y sus familias en torno a las prácticas sociomusicales permite comprender cómo se configuró y construyó una región sociomusical, la cual es sostenida por una

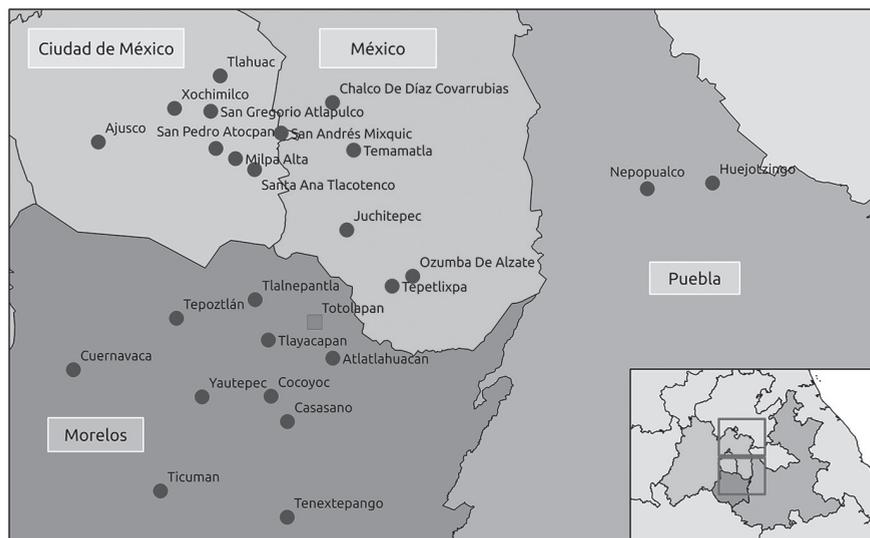
<sup>1</sup> Los pobladores afirman que en Totolapan se instaló la energía eléctrica en la década de los setenta.

<sup>2</sup> Totolapan tiene una población de 10 000 habitantes aproximadamente [INEGI, 2010].

### Mapa de la región (1930-1980)



### Mapa de la región musical de los músicos de banda y orquesta de Totolapan (1930-1980)



red de relaciones comunitarias entre músicos, mayordomías y personas de pueblos cercanos. Por otra parte, el análisis de esta memoria colectiva permite comprender las transformaciones que han sufrido los horizontes de esta región por efecto del proceso de globalización del mercado musical.

En el contexto rural capitalista los músicos campesinos han debido modificar prácticas musicales tradicionales de larga duración para adecuarse a los fines comerciales que marca el mercado hegemónico de la música. A partir de los años ochenta los músicos modificaron sustancialmente sus repertorios, instrumentos, vestuarios, formas de relación e interacción, pero también sus tradicionales rutas musicales y, por lo tanto, la interpretación y relación con el territorio donde viven y ejercen su oficio como músicos [Flores y Martínez, 2013].

Región sociomusical es un concepto poco desarrollado y discutido en la literatura etnomusicológica y/o antropológica. En este artículo aportaremos elementos para ampliar el debate en torno al tema. En principio diremos que la región sociomusical se configura en un tiempo y un espacio simbolizados a través de los procesos sociales y las prácticas sociomusicales que los músicos de bandas de viento sostuvieron en esa época.

¿Cómo concebían y qué relación establecían con su territorio los músicos campesinos de bandas de viento de Totolapan? ¿A partir de qué prácticas sociales y musicales se delimitó y configuró una región sociomusical entre 1930 y 1980? Éstas son las preguntas de las que partimos para analizar el proceso de significación del territorio donde circulaban las bandas de viento de Totolapan entre las décadas de 1930 y 1980. De dichas preguntas se derivan dos objetivos, a saber: *a)* Reconstruir, vía el concepto teórico de memoria colectiva de las bandas de viento, la interpretación que los músicos campesinos de entre 60 y 80 años de edad tienen de su territorio y *b)* Delimitar geográficamente la región sociomusical, en un mapa, a partir de las prácticas de estos músicos campesinos.

#### MEMORIA COLECTIVA Y TERRITORIO

Recordar es un proceso relevante para entender cómo el pasado es significado e integrado al presente. Por ello la memoria colectiva resulta ser una práctica fundamental para que una persona o una comunidad se interpreten a sí mismas y configuren los vínculos necesarios para definir su identidad. El pasado se hace común a través de la narración de los recuerdos, narración que permite la identificación o diferenciación entre generaciones [Zerubavel, 1992].

En la actualidad es ampliamente compartido que la memoria es un proceso social y cultural más que un fenómeno biológico o fisiológico [Misztal, 2003]. Sin duda alguna, Maurice Halbwachs es uno de los teóricos más reconocidos por desarrollar su teoría de la memoria colectiva alrededor de la idea de que los grupos son los recintos de la memoria, las verdaderas fuentes del recuerdo. Los grupos para él eran el fundamento de la memoria, de tal forma que los recuerdos variarán, se acentuarán, se transformarán o desaparecerán según los grupos a los que pertenezcamos a lo largo de nuestra vida. Para Halbwachs los marcos colectivos son tan importantes que si éstos desaparecieran, también podrían desaparecer todos los recuerdos apegados a ellos [Halbwachs, 2004].

De esta forma, apelar al término de memoria colectiva es afirmar que recordar o hacer memoria es un proceso que, aunque sea realizado por un individuo, es una práctica social donde la colectividad es la que —a través de distintas herramientas culturales de memoria— dota de significado y sentido a esos recuerdos [Misztal, 2003].

Desde una posición discursiva se considera que la memoria está organizada de manera retórica y generalmente puede ser narrada. En este sentido, el lenguaje desempeña un papel decisivo no sólo para tener acceso a la memoria, sino para comprender cómo se construyen discursivamente los mundos sociales [Vázquez-Sixto, 2001], discursos que pueden ser compartidos o refutados por los distintos grupos que conforman la sociedad.

Tomando en consideración todo lo anterior, establecer la relación territorio y memoria no resulta difícil, sobre todo cuando se parte de la composición cultural que todo territorio tiene, y la cual requiere la memoria colectiva para su reproducción. La percepción y vivencia de un territorio depende de la memoria histórica de sus habitantes, como señala Gilberto Giménez [2007], quien subraya que un territorio está literalmente tatuado por la historia. La relación de la memoria con el territorio nos lleva a pensar también en el concepto de región sociocultural, la cual puede considerarse como el soporte de la memoria colectiva y el espacio de inscripción del pasado del grupo que opera como elemento mnemónico. Esta región sociocultural es un espacio geosimbólico, impregnado de afectividad y significados, donde se distribuyen una variedad de instituciones y prácticas simbólicas, entre ellas la música, el cancionero, la danza, los poetas o figuras ilustres de esa región; una gastronomía propia, los productos artesanales, las fiestas o las grandes ferias, los mercados o los centros de peregrinación [Giménez, 2007]. Los procesos relacionados con la música y el territorio, de los cuales nos ocuparemos aquí, forman parte de este enorme entramado de variaciones culturales que configuran una región.

## MÚSICA Y TERRITORIO. LA CONFIGURACIÓN DE UNA REGIÓN MUSICAL

Caminar y recorrer las barrancas y cerros para llegar a tocar a una fiesta patronal, las amistades, los hermanamientos y los compadrazgos establecidos a través de las ferias y carnavales, la búsqueda de un maestro de música, la compra-venta de partituras e instrumentos, fueron procesos sociales que, a partir de tocar en una banda de viento, permitieron a los músicos de Totolapan construir una imagen y una relación particular con su territorio, definir los centros y las periferias, las rutas y los caminos. Como veremos, el territorio se dimensionó y significó a partir de estas prácticas sociomusicales que se repetían cíclicamente según lo marcaran, sobre todo, los tiempos festivos. Nuestra concepción del territorio a partir de las experiencias de los músicos coincide con lo que señala María Ana Portal:

[...] todo grupo social construye y se apropia del tiempo y del espacio, modificándolo y construyéndose a sí mismo en el proceso a partir de un capital determinado. El ordenamiento espacial es, entonces, necesariamente un ordenamiento simbólico, pues trasciende la relación material entre el hombre y la naturaleza y se convierte en parte de los referentes culturales del grupo [Portal, 1997: 75-76].

Por su parte, David Harvey [2006], desde una visión relacional del espacio, plantea que la naturaleza de éste puede entenderse a partir del tipo de relaciones sociales que se construyen en él. El territorio se demarca y delimita por la frecuencia y constancia de ciertas prácticas sociales, como las que en nuestro caso realizaban los músicos de Totolapan. Harvey plantea también que, en su proceso de expansión geográfica, el sistema capitalista crea paisajes físicos en un momento dado para luego destruirlos. Sin embargo, sin soslayar la intervención del capital en la producción de territorios, también es importante mencionar que existen prácticas culturales que no se enmarcan dentro del mercado dominante (prácticas de religiosidad popular, como peregrinaciones a santuarios) y mediante las cuales los pueblos han *producido interpretado y simbolizado sus territorios*.

El territorio también se conforma de distintos paisajes, entre ellos el paisaje sonoro. Según Woodside [2008], los paisajes sonoros se construyen a partir de la convención y el consenso en torno a los símbolos sonoros, y se encuentran en constante cambio. Dentro de las sonoridades que cualifican y delimitan un territorio podemos ubicar a la música, y específicamente a la música que interpretaban las bandas de viento de principios del siglo xx hasta los años ochenta en el estado de Morelos. Estas bandas de viento dibuja-

ron un nuevo paisaje sonoro con sus instrumentos metálicos, desplazando a otras sonoridades del paisaje, como la música de la chirimía y el tambor.

México, al ser un territorio diverso y heterogéneo en términos musicales, ha sido geográficamente interpretado a través del concepto de regiones musicales que no concuerdan con la división política del país y cuyos límites se han definido a partir de cierto tipo de prácticas sociomusicales. La región musical es, a decir de Antonio García de León [2011], un espacio donde confluyen cancioneros, tradiciones, géneros, formas arcaicas y modernas de la música. Es un lugar creado por un efecto de diálogo entre la realidad social y geográfica y un imaginario colectivo en constante movimiento. Está también relacionada con procesos económicos, por lo que no sólo tiene que ver con los procesos de la producción, sino también con el sistema circulatorio de los mercados. Las regiones entonces, señala García de León, no obedecen a fronteras políticas estrictas ni se mantienen fijas a lo largo del tiempo, la razón es que no sólo están configuradas por las relaciones de poder, sino también por los sistemas de mercado, considerados espacios vivos de intercambio cultural.

No obstante, el mercado no es el único proceso que configura regiones, como coincidieron investigadores en un debate realizado en el Centro Nacional de las Artes.<sup>3</sup> En este evento se expusieron varios ejemplos de regiones musicales en México, como la conocida como JalMich, región donde se conjunta la población del sur de Jalisco, la Tierra fría y la Tierra Caliente de Michoacán. También se habló de la región Huasteca, definida a través de sus mitos de origen, donde el maíz y la música funcionan como elementos de cohesión social. Camilo Camacho y María Eugenia Jurado destacaron el carácter intercultural de la región Huasteca, a la que pertenecen nahuas, tepehuas, totonacos y huastecos, y quienes comparten símbolos como las flores, el maíz y la música. Luz María Robles Dávila hizo referencia a otra región construida a través del corrido en la Mixteca Alta y la Mixteca Baja de Oaxaca. La denominada región suriana, que incluye al estado de Morelos y Guerrero, territorio zapatista durante la revolución, la cual se ha caracterizado por la interpretación del corrido suriano y la trova centrosuriana. Gonzalo Camacho, por su parte, argumentó que el espacio regional es el sentimiento de identificación, convivencia, de relaciones de interacción simbólica y una construcción social de la realidad. Esta región identitaria puede ser comprendida mediante el concepto de “sonósfera”, es decir, el campo de semiosis sónica donde los sonidos adquieren una

<sup>3</sup> Desconocemos la fecha en que fue realizado este evento y debate.

fuerte significación para los agentes sociales. En este evento, además, se puso de manifiesto que tanto las regiones musicales como sus límites y orígenes están sujetas a debate, como sucede con la región del mariachi. Fernando Híjar manifestó que las regiones y las identidades musicales son “portátiles”, pues cuando la gente migra, se lleva y trata de recrear su música en el lugar de destino. Para finalizar, Amparo Sevilla enfatizó el aspecto de que las regiones musicales están siendo apropiadas por las grandes empresas trasnacionales de la música.<sup>4</sup>

En este texto proponemos, para definir una región sociomusical, poner mayor énfasis en *los procesos* que en los rasgos. De acuerdo con Appadurai [1996], definir una región de esta manera implica pensarla como catalizadora de diversos tipos de acción, interacción y movimiento, por lo que sus límites u horizontes se mantendrán o transformarán por efecto de nuevos procesos sociales, económicos y políticos de escala global. Sin duda es válido definir una región musical por sus *rasgos*, como la forma en que se toca cierto instrumento o se ejecuta cierto tipo de música. Sin embargo, siguiendo a Appadurai, esta propuesta no permite comprender una región de manera dinámica y viva, sino que la fosiliza en el tiempo. En cambio, si entendemos la región como un proceso, sus límites, o mejor dicho sus horizontes, se dibujan por la dinámica de las relaciones con otros espacios o regiones con las que mantiene una tensión entre sus fronteras simbólicas. De esta forma partimos de la idea de que una región sociomusical se conforma y delimita por *su relación con* otros pueblos a través de la música y las agrupaciones musicales.

En nuestro caso los distintos procesos que implica la práctica musical en el contexto rural, como la educación musical, la compra y venta de instrumentos y partituras, las fiestas patronales y carnavales fueron determinantes para delimitar la región; la cual está conformada por localidades que comparten una cultura musical, es decir, comparten significados y sentidos estéticos de la música, gustos y repertorios musicales, maestros de música, partituras e instrumentos, así como los tiempos y los espacios sociales para interpretarla, entre los que se pueden mencionar las ferias, los carnavales, los jaripeos o las fiestas dedicadas a los santos patronos.

Los desplazamientos para tocar en las fiestas patronales, así como para el intercambio y compra-venta de partituras, instrumentos, enseñanza del solfeo, y música clásica de esa época y músicas tradicionales (marchas, ja-

<sup>4</sup> Véase <[www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/archivos/reflexiones](http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/archivos/reflexiones)>, consultado en septiembre de 2013.

rabes de toros o los sones de chinelo) fueron marcando musicalmente el territorio, tejiendo, además, como veremos más adelante, una memoria colectiva e identidad común entre estos músicos campesinos que ejercieron el oficio en esa época.

#### SAN GUILLERMO TOTOLAPAN. EL CENTRO DE LA REGIÓN SOCIOMUSICAL

Totolapan está situado al norte del estado de Morelos y limita al Norte con el Estado de México, al Sur con Tlayacapan y Atlatlahucan, al Este y Sureste con Atlatlahucan y al Oeste con Tlalnepantla. Se divide en cuatro barrios cuyos nombres reflejan los distintos procesos históricos experimentados, como el de evangelización y el pasado prehispánico de Totolapan. Los nombres de dichos barrios son: San Agustín o Barrio de Abajo, San Sebastián o el Tecolote, San Marcos o La Otra Banda, La Purísima Concepción o Tenantitlán.

Poco antes de la llegada de los españoles Totolapan era cabecera tributaria del señorío de Cuauhtenco, dominado por los pueblos xochimilcas. Posteriormente, bajo el poder de Moctezuma Ilhuicamina, los mexicas consiguieron el sometimiento definitivo de los pueblos del valle, entre ellos Totolapan. Los mexicas formaron las provincias tributarias donde Totolapan, Tlayacapan y Atlatlahucan se incluían en la provincia de Huaxtepec [García, Campos y Ramos, 2000]. En la época colonial fueron los agustinos quienes realizaron la labor evangelizadora en esta zona. Según Guillermo de la Peña, en Totolapan se construyó el primer monasterio de los Altos en 1533 o 1534 [de la Peña, 1980]. El convento de Totolapan de estilo románico forma parte del paisaje ritual del lugar, es uno de los más antiguos en México y en él se venera la imagen del Cristo Aparecido, cuya fiesta se celebra en la Feria del Quinto Viernes de Cuaresma, una fiesta que, dada la procedencia de los grupos de procesiones que llegan para venerar al Cristo, puede ser considerada regional [Aréchiga, 2012].

Totolapan es un pueblo campesino que, dada la intensa y diversa relación que establece con las ciudades, principalmente Cuernavaca y el Distrito Federal, se puede enmarcar en la denominada nueva ruralidad. En Totolapan pocas familias se dedican sólo a la producción agrícola, pues generalmente la mayoría de ellas debe realizar actividades complementarias para su subsistencia. Una de estas actividades económicas es aprender el solfeo y tocar en una banda de viento. La banda de viento fue una agrupación musical incipiente a principios del siglo xx en el estado de Morelos. Se dice que por el año 1930, o poco antes, en Totolapan existían dos bandas

de viento. Las bandas eran conocidas o identificadas por el nombre de su representante, es decir, la persona que se había dado a la tarea de formarlas. En esa época los barrios de Totolapan no tenían sus nombres actuales, por lo que la diferenciación entre barrios se hacía a partir de la existencia de las dos bandas de viento. Desde ese entonces las bandas demarcaron territorialmente a Totolapan, lo configuraron y definieron sus fronteras simbólicas interiores:

[...] pero no era una sola banda, había otra banda allá, de ahí viene el sobrenombre del barrio de San Marcos, porque decíamos: “vamos a ver la otra banda”, porque allá existía otro grupo de músicos; y ahora a San Marcos le dicen también la Otra Banda... Nicolás Zamora en [García, Campos y Ramos, 2000].

Las bandas de viento se convirtieron en marcadores del municipio de Totolapan, es decir, en un referente de ubicación territorial para sus pobladores que hasta la fecha prevalece. Estas dos bandas, la “banda del barrio de abajo del pueblo y el barrio de la otra banda”, estaban conformadas principalmente por familias, pues lo que definía la posibilidad de adscripción a la banda eran los lazos de parentesco. Por ello no sólo se les conocía por su ubicación en el pueblo, sino también por los apellidos de los músicos: la banda de *los Nolasco* (la banda del barrio de abajo) y la de *los Nava* (la otra banda):

Antes no se conocía a las bandas por los nombres, nomás se conocían por “la banda de don fulano de tal”. Aquí había dos bandas en todo el pueblo y se distinguían nada más por la “banda del barrio de abajo del pueblo y el barrio de la otra banda”, no teníamos ni los nombres de las bandas, ni de los barrios. Por ejemplo, aquí era “el barrio de abajo”, allí “el barrio de la otra banda”, arriba Tenantitlán, abajo el Tecolote, así se conocían los barrios. (Ernesto Cervantes, trompeta, 84 años, 2009.)

SE IBAN CAMINANDO CON EL INSTRUMENTO...

LA APROPIACIÓN SIMBÓLICA DEL TERRITORIO A TRAVÉS DEL CUERPO

Las bandas solían salir de Totolapan a tocar a las fiestas patronales de la región, a los carnavales y a las ferias, así como a concursos estatales. Alrededor de los años 40 la banda del señor Ernesto Cervantes fue una de las bandas mejor conocidas, y actualmente es una de las más recordadas en Totolapan. Al respecto la señora Julia señala:

Con la “música de Ernesto” salían mucho, se iban a Ticumán, se iban a Pueblo Nuevo, en ese tiempo de la “música” Ernesto era muy mentado y se iban lejos, a Cocoyoc también. Ahí dilataban ocho días, chinelo, toros, ¿qué se entiende?, que eran ¡ocho días de fiesta! (Julia Galicia, 84 años, 2010.)

### Figura 1 Banda de Ernesto Cervantes y chirimiteros



Foto proporcionada por pobladores de Totolapan (circa, 1940).

Una práctica importante para la simbolización y apropiación del territorio fue desplazarse caminando hasta el lugar donde se les había contratado. En ese tiempo Morelos no contaba con carreteras ni con transporte colectivo, así, los músicos campesinos llevaban consigo lo necesario para el camino: agua, cobijas, un hule para cubrirse de la lluvia y medicamentos por si enfermaban durante la festividad:

Antes no salían, tocaban aquí en el pueblo con banda, pero cuando salían se iban caminando. Cuando yo empecé todavía me tocaron unas dos veces que nos íbamos caminando, entonces se puede decir que mi papá se iba caminando. Cada quien llevaba su maleta como si fueran “chalmers”, ¿verdad?, era más... pos no triste, porque de por sí así era... no como hoy, que hay combis o transporte para irse. (Salomón Martínez, 69 años, 2009.)

Cuando el señor Salomón habla de que parecían *chalmeros* se refiere a los peregrinos que atraviesan el estado de Morelos para llegar al Santuario del Señor de Chalma en el Estado de México. La fiesta del Señor de Chalma —antigua e importante fiesta regional— cohesiona a personas de distintas poblaciones de los estados de Morelos, Estado de México, Puebla y el Distrito Federal. Estos “chalmeros” suelen llevar sus cobijas, algo de ropa, comida y agua para el camino. En este sentido la imagen de estos peregrinos era reproducida de alguna manera por los músicos de las bandas, pues al igual que los chalmeros debían llevar su cobija, comida e instrumentos y caminar para llegar a la jornada musical que les esperaba:

Se iban caminando con los instrumentos, así, con los estuches, se echaban la cobija, su ropa y se iban caminando. Unas cuatro horas a Tepoztlán. Se bañaban y salían a comer, y se iban para llegar y descansar un rato y tocar en la serenata. Y de regreso caminando, no había carro, no había carreteras, no había nada ¡puro monte! (Dolores Fernández, 74 años, 2010.)

### Figura 1 Músicos llegan caminando a Totolapan



Foto proporcionada por la familia Martínez Vergara.

En esos años (de los treinta a los cincuenta) la ruta musical incluía generalmente lugares aledaños a Totolapan, como Tepoztlán o Tlayacapan. La distancia y la concepción del tiempo eran diferentes a las actuales, pues,

por ejemplo, para llegar a Tepoztlán caminando se requerían mínimo cinco horas.<sup>5</sup> Y aunque había una carretera, los músicos preferían caminar porque tomar un camión implicaba invertir más tiempo, ya que no había una ruta directa desde Totolapan:

[...] pues caminando, con los instrumentos y nuestra mochila, y nuestra cobija para taparnos del frío. A Tepoztlán nos íbamos caminando, hacíamos como cinco horas, íbamos al paso, asombreándonos. Nos íbamos descansando en el camino, ¡es que para ir a Tepoztlán en autobús había que dar harta vuelta!, de aquí a la 88, de ahí a Cuautla, de ahí a Cuernavaca y ¡de Cuernavaca a Tepoztlán! Por eso nos íbamos caminando, nos salía más barato y ¡hacíamos el mismo tiempo o menos! (Genaro Sánchez, tarola y trompeta, 80 años, 2010.)

Otros músicos recuerdan que también se solía usar caballo para desplazarse: “caminando o a caballo, nosotros no teníamos caballo, pero había otros músicos que sí.” (Ángel Hernández, toca distintos instrumentos, 52 años, 2010.)

Estos viajes, si bien resultaban cansados, representaban un importante momento para conocer y establecer relaciones con los pobladores de los lugares por donde pasaban y adonde llegaban:

Nosotros íbamos por el Ajusco y comprábamos unos cinco litros, y había unos señores que se echaban dos litros de un tumbo, [los del lugar] nos hacían burla que nosotros tomábamos con vasitos (Martín Ramírez, trombón de émbolos y vara, 80 años, 2010.)

El paisaje y el territorio de Morelos se fueron transformando mediante los nuevos proyectos urbanísticos y modernizadores. La construcción de carreteras y otras vías de comunicación a principios de los años sesenta no sólo modificaron el paisaje sonoro, sino también las rutas musicales y las formas de desplazamiento, hecho que sin lugar a dudas produjo nuevos significados y formas de relación con el territorio y un cambio en la concepción de la región sociomusical:

A mí ya me tocó camioneta de carga, y se iba uno en camiones de carga, ¡incómodos!, y luego se quedaban tirados a medio camino porque no había buenas condiciones. Para irse a Yautepec salían a las 6 de la mañana y ya iban llegando

<sup>5</sup> Actualmente el viaje en autobús toma entre 50 o 60 minutos.

allá a las 12, en camino de herradura, con todo e instrumentos, y luego ya iban de traje, pero en carro de carga (Nicolás Martínez, clarinete y percusión, 58 años, 2010.)

*VENÍAN DOS DE TLÁHUAC Y UNO DE PUEBLA...*

EL CIRCUITO TERRITORIAL DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

Hacer la escoleta, es decir, estudiar la música regional, era una actividad inserta en la dinámica del trabajo campesino, se realizaba principalmente por las noches, una vez finalizada la jornada de trabajo en el campo. Como en otras partes del país, el director o representante de la banda u orquesta era el que dirigía el estudio en su casa. Esta casa se transformaba en una escuela de música, y tanto sus distintos espacios —cuartos o solares— como su mobiliario cotidiano se ocupaban para estudiar las lecciones. Generalmente los maestros de música eran los mismos músicos del pueblo. Algunos de ellos habían salido de Totolapan a estudiar a Cuernavaca o a la Ciudad de México, como fue el caso de los músicos Inocencio Nolasco o Baldomero Modesto. A falta de una iniciativa institucional para llevar la educación musical a los pueblos, los músicos campesinos crearon sus redes para aprender o enseñar la música para bandas. Los músicos campesinos, con sus propios medios económicos y sociales, contactaban a un músico para aprender música:

Nosotros tuvimos unos tres maestros y nos estuvieron dando clase. Venían dos de Tláhuac y uno de Puebla... nosotros los buscábamos para que nos vinieran a dar clase y se les pagaba su día por día. El maestro lo ocupábamos un día cada ocho días o cada quince días. Según pudiéramos... nosotros repasábamos diario para tenerlo en la mente (Ernesto Cervantes, trompeta, 84 años, 2009.)

Cada banda invitaba a su maestro. Una vez que acordaban con él los días en que tomarían las clases, le solicitaban que las impartiera a todo el grupo por mañana y por la tarde, por lo que el maestro debía pernoctar en Totolapan. El maestro podía venir de algún pueblo cercano a los Altos de Morelos, del Estado de México, o bien, de los pueblos del sur de la Ciudad de México, como Tláhuac o Milpa Alta:

Primero tráibamos uno de Juchi (Juchitepec, Estado de México). Creo que se llamaba Carlos, pero ya estaba viejito, luego empezamos a traer maestros de San Pablo Oztotepec (Milpa Alta), y otras veces, cuando no tenía tiempo, nos

ponía a otro de por allá mismo. Mi compadre Ernesto también estuvo trayendo maestros de San Pablo. (Genaro Sánchez, tarola y trompeta, 80 años, 2010.)

Venía entonces un maestro de Santa Ana, Florentino López, a dar clase... de Milpa Alta, más pa'cá venía ese señor, llegaba al medio día y al otro día se iba. Al tren lo llevaban. Cuando estábamos con Ernesto buscó un maestro, pero venía de Tláhuac, se llamaba Isabel, pero ése venía por tren y llegaba como a las tres, y ya nos daba clase desde las cuatro hasta las diez, y otro día desde las nueve hasta las dos de la tarde, y de ahí ya se iba. Venía cada 15 días. (Martín Ramírez, trombón, 80 años, 2010.)

La forma en que conocían a los maestros generalmente era a partir de alguna tocada en la fiesta patronal o carnaval de otra localidad. De esta manera los músicos de las bandas de viento de Totolapan tejían redes y vínculos con otros músicos que poseían conocimientos musicales que les resultaban útiles.

#### EN MORELOS SON LOS CARNAVALES...

##### EL CIRCUITO TERRITORIAL FESTIVO-MUSICAL

En Morelos, la música —y la banda de viento— no puede faltar en los distintos momentos o rituales sociales, ya sean religiosos o cívicos. Momentos que van desde bodas, bautizos, comuniones, sepelios o fiestas patronales, hasta campañas electorales o fiestas cívicas. Así, la banda de viento se contempla como un elemento indispensable para la vida social. Un importante eje del sistema festivo en Morelos son los carnavales, que al celebrarse con frecuencia en distintos municipios permiten que los músicos circulen tocando en una parte importante de la geografía del estado. Otras fiestas que también representan un importante eje festivo para los músicos de banda son las de cuaresma. Sin embargo, el circuito musical festivo no se limitaba al estado de Morelos, pues mayordomos de pueblos de otras entidades federativas, como el Estado de México, el Distrito Federal o Puebla, solían contratarlos para tocar en sus festividades, espacios que los músicos aprovechaban para el intercambio de partituras y conocimientos musicales:

Los contactábamos porque se conocen en el arte de la música, como anda uno por donde quiera, pues ya de ahí se conocen. Si vas a tocar a Mixquic, ahí nos encontramos con el maestro del grupo de Lupe Cadena —creo se llama—, y cuando nos vio llegar nos habló: “¿Muchachos, de dónde vienen?”, “Venimos

de Totolapan”, “¡Ah! —dice— ¿no se interesan por unos discos de mi música?” Y ya nos enseñó los discos y la música que él tenía. Y yo me quedé pensando: “Ese señor sabe hacer los papeles, sabe hacer la música... por si se requiere hacer algunos arreglos.” (Eleazar Ramírez, trompeta y trombón, 65 años, 2010.)

De igual forma, las relaciones que los mayordomos y los músicos establecían en estas ferias, fiestas y carnavales iban más allá de un simple compromiso laboral mediado por un contrato de trabajo —verbal o escrito—, eran también relaciones de amistad o de compadrazgo. Recuerdo que Virgilio Vergara, el músico que tocaba las percusiones en la Banda del Toro, contaba que ésta había sido contratada por 10 años para tocar en Milpa Alta. Este contrato de larga duración respondía a formas de relación social muy propias de la vida rural, donde se daba más importancia al vínculo de amistad que a los códigos de calidad en la interpretación de la música:

[...] en Milpa Alta, ahí fue donde se levantó Prócoro: “¿Sabe qué? —le dijeron—, le vamos a dar un contrato para 10 años...”. Y 10 años fuimos con esos señores... como del 70 al 80 u 81... tocando chinelo, era carnaval... tenían un cuadro con una foto mía... Me decían: “chaparrito de oro” (risas), así me pusieron... hasta la fecha voy y me dicen: “¡Quiubo chaparrito!, ¿qué pasó?”... Se crea una amistad, pues hasta la fecha los he invitado a los señores y sí han venido... Ahorita porque no sembré nada, pero cuando siembro pepino se han comido ¡hasta una caja! (risas)... Les traigo ciruelas, les hago esquites, chileatole, ¡órale! Y por eso me aprecian harto. (Virgilio Vergara, percusiones, 61 años, 2010.)

Así, aunque este músico ya no va a tocar a Milpa Alta, la amistad y el vínculo creado se mantiene hasta la actualidad.

*ME COMPRÉ UN TROMBÓN VIEJITO EN TLAYACAPAN.*  
EL CIRCUITO TERRITORIAL DE LOS INSTRUMENTOS

Para comprar, vender, prestar y reusar un instrumento es necesaria una comunidad que permita llevar a cabo la compra y venta de instrumentos. Dado que la economía campesina sólo permitía adquirir instrumentos usados, *de segunda y hasta tercera mano* como ellos señalaban, se requería una red de personas, específicamente músicos, que permitiera la circulación de estos instrumentos. La compra y venta de instrumentos no se limitaba a los músicos del propio pueblo, se extendía a los de varias poblaciones:

Me compré un trombón viejito, porque en ese tiempo estaba escaso el dinero... no me acuerdo con quién lo compré, pero lo compré en Tlayacapan. ¡Ya de medio uso, y no crea que bueno! (Martín Ramírez, trombón de émbolos y vara, 80 años, 2010.)

Si bien algunos instrumentos fueron vendidos hasta el estado de Guerrero, eso no era lo más común, pues en general los instrumentos se mantenían circulando en las geografías aledañas, es decir, en la región sociomusical:

[...] prestaba sus instrumentos, como el trombón, hasta que le perdieron la boquilla. Así que mejor en lugar de prestarlos los vendió. Uno lo vendió hasta Guerrero. Otro, la tuba, la vendió en Tepetlixpa, y a Pancho le vendió el trombón. El saxo era de don Irineo, y el bajo que tocó ahí lo tengo guardado. (Josefina Granados, 85 años, 2010.)

Una vez convencidos de que continuarían tocando en la banda, los músicos hacían un esfuerzo por comprarse un instrumento nuevo, de mejor calidad, en las tiendas de música de la Ciudad de México: “Se iban hasta México ¡andando!” (Martín Ramírez, trombón de émbolos y vara, 80 años, 2010.)

Algunos de ellos, los menos, fueron clientes asiduos de tiendas como la Casa Veerkamp:

[...] le costaron como 7 000 pesos todo el conjunto *de ruidos*<sup>6</sup> en la Casa Veerkamp en México. Mi papá compró ahí varios instrumentos y lo reconocían ahí, y hasta la fecha le mandan sus tarjetas, aunque ya no viva. (Nicolás Martínez, clarinete y percusión, 58 años, 2010.)

A pesar de tener un alto número de músicos, Totolapan no cuenta con un taller de reparación de instrumentos, así que se veían obligados a viajar a otros municipios, como Texcoco, en el Estado de México, municipio que forma parte de esta región sociomusical:

[...] pues lo tenía uno que componer o iba uno hasta Texcoco con un señor que ya se murió, don Ricardo, en Atenquillo. Los componía muy bien y cobraba

<sup>6</sup> Se refiere a las percusiones.

bien. Ahora los llevo a Chalco, y me dicen que ya componen en Tepetlixpa. (Ángel Hernández toca distintos instrumentos, 52 años, 2010.)

COMPRÁBAMOS LAS PARTITURAS EN TEPETLIXPA, EN TEXCOCO.

EL CIRCUITO TERRITORIAL DE LAS PARTITURAS

Al igual que con los instrumentos, las partituras se adquirían generalmente en las fiestas patronales donde se contrataba a los músicos. Los “papeles” —como se nombraba a las partituras— que circulaban en esas festividades eran de marchas, valeses, polkas y obras clásicas. Otra fuente de intercambio de partituras eran los propios maestros que iban a Totolapan a enseñarles música, algunos de ellos, como ya mencionamos, provenían de pueblos del sur de la Ciudad de México y les llevaban las innovaciones musicales del momento: “¡Uuy! Muchísimas piezas que nos ponía Noé Mar, ¡teníamos un archivote! de puras piezas que nos ponía” (Felipe Martínez, saxofón tenor, 78 años, 2010.)

Las partituras se compraban o intercambiaban en pueblos también con tradición en bandas de viento:

Comprábamos las partituras en Tepetlixpa, en Texcoco. Las obras de por acá pues no eran de nadie... y se intercambiaban: te paso esta obertura por ésta, o véndemela, y pues no se componía la música. (Ángel Hernández, toca distintos instrumentos, 52 años, 2010.)

Algunas personas que sabían que en Totolapan había músicos y bandas llegaban a venderles las partituras:

Hace algunos años, antes de que muriera mi papá, venía un señor que se llamaba Melchor, no sé de dónde era, pero traía piezas escritas para vendérselas a algunas de las bandas, y si no traía la que querían, pues se la encargaban para la siguiente vez. (Araceli Martínez, hija del músico Julio Martínez, 2010.)

EL TERRITORIO A TRAVÉS DEL RECUERDO Y LAS BANDAS DE VIENTO

En este texto hemos argumentado que una región se define más por las relaciones y los procesos que por la existencia de cierta práctica cultural. Si bien se puede partir del hecho de que un espacio geográfico *contiene* ciertas prácticas culturales que permiten diferenciar un espacio de otro, de

acuerdo con Harvey [2008] y Appadurai [1996] esto no es suficiente para definir una región. En efecto, una región se construye sobre todo por las relaciones y los intercambios que se establecen con otras regiones o poblaciones a partir de cierta práctica cultural. En nuestro caso no sería suficiente decir que son las bandas de viento —agrupación musical que domina los Altos de Morelos— lo que define a esta región, musicalmente hablando. En el caso analizado, la música y todos aquellos elementos que se requerían para mantener activas a las bandas de pueblo formaron parte de procesos con sujetos y objetos en movimiento. De esta forma pudimos rastrear sus trayectorias y desplazamientos para identificar cuatro circuitos territoriales que demarcaron la región entre 1930 y 1980: *a)* el circuito festivo-musical, *b)* el circuito de los instrumentos, *c)* el circuito de las partituras y *d)* el circuito de la educación musical. En los testimonios encontramos mencionados municipios tanto del propio estado de Morelos como del Estado de México, el Distrito Federal y Puebla; municipios con los cuales los músicos establecieron una relación social y económica. La frecuencia y la duración de los recorridos, las formas de desplazamiento y los significados marcaron el territorio y delimitaron esta región sociomusical.

La memoria colectiva de las bandas de viento nos permitió aproximarnos a la significación y experiencia que los músicos tuvieron del territorio entre 1930 y 1980. Como bien señalaba Halbwachs, las fuentes del recuerdo son los grupos, así, las bandas de viento, vistas como grupos sociales y no sólo musicales, fueron el conducto para reconstruir y articular narrativas en torno al pasado de rutas socialmente reguladas. Los recuerdos aquí presentados ponen en evidencia que hay regiones de *larga* y *corta duración*, y que, aunque la banda de viento sigue siendo la agrupación dominante de esta sonófera morelense, al entrar éstas en las dinámicas de la industria musical, y al transformarse el territorio por los procesos modernizadores, se modificaron también sus rutas musicales y las categorías sociales de relación con el territorio (como la de *lejos* o *cerca*: por ejemplo, Cocoyoc se consideraba un lugar lejano a Totolapan, ahora bastan 20 minutos para estar ahí). No obstante, aunque las actuales bandas mantienen el contacto y el intercambio con municipios que conformaban la región sociomusical descrita, el hecho de que ahora se desplacen en autobús ha desdibujado sus antiguos límites, y la calidad de relación con el territorio, de ser íntima e intensa, pasó a ser distante y fugaz. La relación con el territorio y la región perdió cualidades que existían cuando los músicos debían recorrer caminando sus cerros y sus barrancas, haciendo un viaje que, aunque resultaba cansado, les daba la oportunidad de detenerse de cuando en cuando y tomarse un buen pulque y conversar bajo la sombra de un árbol.

Ahora bien, tenemos claro que este estudio sobre la interpretación de una región desde la óptica de la música, el cual se realizó a partir de los elementos teóricos y empíricos cosechados en el complejo campo de estudio de las culturas musicales de México, apenas tocó la puerta del debate en torno a la relación memoria y territorio, y que, por lo tanto, queda pendiente un estudio más exhaustivo al respecto.

#### BIBLIOGRAFÍA

##### **Allier, Eugenia**

2010 *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay, México*, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México/Trilce.

##### **Álvarez, Lucía y Gabriela Becerra**

1990 "Totontepec mixe: ser banda", en Julio Herrera (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, vol. 1, México, Instituto Nacional Indigenista, pp. 95-98.

##### **Appadurai, Arjun**

1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Mineápolis, University of Minesota Press.

##### **Aréchiga, Laura**

2012 "El paisaje ritual a través del convento de San Guillermo Abad en Totolapan, Morelos", ponencia presentada en el Congreso Latinoamericano de Religión y Etnicidad: "Construcciones de nuevas propuestas religiosas para el siglo XXI", San Salvador, Universidad Francisco Gavidia.

##### **Flores, Georgina**

2009 *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*, México, Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

##### **Flores, Georgina y Araceli Martínez**

2013 *Músicos y campesinos. Memoria colectiva de la música y las bandas de viento en Totolapan, Morelos*, México, Conaculta.

##### **García, María del Rocío, Alma Campos y Mario Liévanos**

2000 *Totolapan: raíces y testimonios*, México, Conaculta/Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ayuntamiento de Totolapan/Instituto Nacional Indigenista.

##### **García de León, Antonio**

2011 "Prólogo. El tiempo y el espacio", en *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*, México, Conaculta, pp. 7-21.

##### **Giménez, Gilberto**

2007 *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

**Halbwachs, Maurice**

2004 *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.

**Harvey, David**

2008 *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Malden, Mass. y Oxford, Wiley-Blackwell.

**Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)**

2010 Censo de Población y Vivienda 2010, <[www.inegi.org.mx](http://www.inegi.org.mx)>, consultado en septiembre, 2013.

**Misztal, Bárbara**

2003 *Theories of Social Remembering*, Maidenhead, Reino Unido, Open University Press/McGraw-Hill.

**Peña, Guillermo de la**

1980 *Herederos de promesas. Agricultura, política y ritual en los Altos de Morelos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

**Portal, María Ana**

1997 *Ciudadanos desde el pueblo. Identidad urbana y religiosidad popular en San Andrés Totoltepec*, México, Conaculta/Universidad Autónoma Metropolitana.

**Thompson, Edward**

1963 *The Making of the English Working Class*, Londres, Penguin.

**Vázquez-Sixto, Félix**

2001 *La memoria como acción social. Relaciones, significado e imaginario*, Barcelona, Paidós.

**Woodside, Julián**

2008 "La historicidad del paisaje sonoro y la música popular", *Trans. Revista Transcultural de Música*, <<http://www.sibetrans.com/trans/a106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular>>, consultado en septiembre de 2013.

**Zerubavel, Eviatar**

1992 *Time Maps. Collective Memory and Social Shape of the Past*, Chicago, University of Chicago, <[www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/archivos/reflexiones](http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/archivos/reflexiones)>, consultado en septiembre de 2013.