

“NUESTRO SONIDO TRADICIONAL LO ESTAMOS DISTORSIONANDO”.
PASADO Y PRESENTE DE LA MÚSICA TRADICIONAL Y LAS BANDAS
DE VIENTO EN TINGAMBATO, MICHOACÁN

B. Georgina Flores Mercado

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

*La música siempre ha estado presente en todos los momentos,
es parte de la existencia, memoria histórica de nuestros pueblos,
y por eso casi siempre todos sabemos tocar,
sabemos cantar, sabemos escuchar
o platicamos con la música,
pues hay música por ejemplo para las ceremonias religiosas,
o para las bodas, o para la época de las cosechas,
o para la época en que se va a sembrar
o porque hubo buena lluvia, o porque las cosas salieron bien,
o porque teníamos que jugar, o que trabajar,
o porque teníamos pues que platicar...*
Juan Chávez, incansable luchador purépecha
Documental Caminantes

Presento una investigación etnográfica sobre memoria colectiva, identidad cultural y música tradicional en músicos de bandas de viento de la meseta purépecha. El trabajo de campo lo realicé principalmente en el pueblo de Tingambato, Michoacán donde entrevisté a músicos de bandas de viento. Sin embargo, también realicé entrevistas a maestros, estudiantes y locutores de radio de otras poblaciones de la meseta. En el artículo analizo, desde la perspectiva de la psicología cultural, cómo a través de la ejecución y práctica de la música tradicional, se crean narrativas sobre la identidad cultural y local así como sobre el pasado y presente de los pueblos purépechas.

(Memoria colectiva, identidad cultural, música tradicional, pueblos indígenas)

*gfloresmercado@yahoo.com.mx

INTRODUCCIÓN

La música, vista como un lenguaje socialmente producido genera símbolos que permiten imaginarnos, comprendernos y reconocernos como parte de una historia, de una cultura y una colectividad dada. La música, es un potente movilizador de emociones, discursos, recuerdos colectivos y un sofisticado artificio mediante el cual se construyen identidades sean nacionales, de género, culturales, personales o de otra índole.¹

El artículo que ahora presento aborda a través del concepto de memoria colectiva, la tensión que se construye entre las narrativas del pasado y del presente de la música tradicional en músicos que interpretan música regional purépecha en bandas de viento de Tingambato, Michoacán.

Maurice Halbwachs,² es un precursor en el estudio de la memoria de los músicos. Halbwachs consideraba que la música era un discurso eminentemente temporal y estructurado temporalmente por lo que era interesante analizar cómo aprendían y recordaban los músicos el material sonoro. De acuerdo a los postulados de Halbwachs, recordar una melodía no es una cuestión meramente auditiva sino que los recuerdos se fijan a esquemas activos visuales externos al lenguaje musical. Por lo tanto, recordar una melodía es un proceso distinto de si se es músico o no se es. En este importante estudio Halbwachs apunta a que la memoria colectiva es una memoria de grupos tipificados cuya capacidad de recordar depende del conocimiento del lenguaje particular del grupo.³

La investigación que presento a continuación se centra en reconstruir la memoria colectiva de los músicos, pero de manera distinta a la planteada por Halbwachs. En esta investigación el objetivo fue comprender los significados y sentidos sobre el pasado y presente de la música tradicional y las bandas de viento de Tingambato. En las ciencias

¹ Georgina Flores Mercado, "Música y cultura: fenómenos sonoros", *Hypatia*, núm. 26, Morelos, 2008, 2-3.

² Maurice Halbwachs, "La memoria colectiva de los músicos", en Ramón Ramos Torres (comp.), *Tiempo y sociedad*, 1992, 35-62.

³ Michele Dufour, "Memoria visual y auditiva en las relaciones musicales", *A parte Rei. Revista de Filosofía* en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>

sociales es lugar común afirmar que los significados son construidos intersubjetivamente, producidos en contextos histórico-culturales particulares y apropiados de manera activa por los actores sociales mediante los cuales éstos otorgan sentido a sus acciones y a su vida entera.⁴ De esta forma el lenguaje tiene un papel fundamental en la comprensión de la psicología humana y consideramos que la memoria colectiva también está hecha de lenguaje y de significados ya que el pasado es un tiempo narrado desde el presente que responde a los marcos interpretativos de la persona ubicada en un contexto histórico.⁵

El estudio de la memoria, como señala Vázquez-Sixto,⁶ no debe buscar la conexión entre mente y objeto, recuerdo y acontecimiento, sino dar cuenta de las narrativas que las y los entrevistados enuncian para al mismo tiempo comprender cómo estas narrativas producen sentido a las vidas de las personas y las colectividades. La importancia de analizar los testimonios no radica en su exactitud o inexactitud de los recuerdos, sino en el significado que poseen para las y los hablantes.

El trabajo de campo de esta investigación fue realizado entre 2004 y 2006 en el pueblo de Santiago Tingambato, pueblo purépecha que, como muchos otros pueblos indígenas en México, ha dejado de hablar su lengua materna.⁷ Esta situación ha provocado que Tingambato se considere un pueblo que *ha perdido* su identidad purépecha. Sin embargo, al hablar con las y los pobladores sobre su identidad indígena éstos inmediatamente nombran costumbres y lugares como la zona arqueológica de Tinganio, primer centro ceremonial construido en la región purépecha durante la época prehispánica; las comidas como el atole de zarza, las corundas o el churipo y las fiestas patronales. Todos estos *objetos sociales* se convierten en importantes *objetos de memoria* para los habitantes de Tingambato que les recuerdan sus raíces indígenas.

⁴ Javier Serrano, "La Psicología cultural como psicología crítico-interpretativa", en Ángel Juan Gordo López y José Luis Linaza (comps.), *Psicologías, discursos y poder*, Madrid, Visor, 1996, 93-106.

⁵ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.

⁶ Félix Vázquez-Sixto, *La memoria como acción social*, Barcelona, Paidós, 2001.

⁷ Zumac Próspero, "Tingambato: las tierras comunales y su bosque ante la inversión extranjera (1897-1911)", *Tingambato en el 120º aniversario de la elevación a municipio (1877-1997)*, Morelia, Jitanjáfora, 1997, 34-112.

Otro importante *objeto de memoria* en Tingambato es la música tradicional. La música tradicional se articula en una amplia y diversa cultura musical donde se trenzan las raíces indígenas e hispánicas principalmente. Escuchar e interpretar la música tradicional se ha convertido en una forma de resistencia de la identidad purépecha y cumple un rol muy importante en el pueblo de Tingambato para la construcción de su identidad indígena y su tradición musical. Sin embargo, al mismo tiempo que esta música es valorada por todo lo anterior, es una música que va perdiendo sus espacios sociales donde reproducirse. Si bien, la música tradicional continúa viva principalmente a través de dos bandas de viento en Tingambato, esta música tiene que competir de manera muy desigual con la música comercial popular que es interpretada por la mayoría de las bandas de viento del pueblo (10 bandas por lo menos).

La sociedad, como sabemos, siempre está cambiando y como describiremos en este artículo las bandas de viento y la música tradicional también lo hacen. La interpretación que hacen los músicos de estos cambios es parte de lo que nos interesa analizar a través del concepto de memoria colectiva. También analizaremos cómo estos cambios dan sentido o no a las vidas de los músicos.

Para encontrar el pasado de una ciudad, dice Halbwachs, vemos sus vías y monumentos de antaño, sus fachadas y calles de hace varios siglos, arquitectura que mantiene el significado de tiempos pasados. Para *encontrar* y reconstruir el pasado musical del pueblo purépecha de Santiago Tingambato, pregunté y conversé con músicos, hombres y mujeres, algunos con varias décadas encima, otros menos longevos, quienes amablemente estuvieron dispuestos a recordar y (re)significar su pasado común musical a través de las entrevistas. También entrevisté a maestros del Centro de Capacitación Musical “Eliseo Cortés” de Tingambato así como a promotores culturales dedicados al tema de la música. Como es sabido, preguntar, grabar y transcribir implica un proceso selectivo y por tanto constructivo. Transcribir las entrevistas, es decir, transformar la lengua oral a escrita no deja el contenido tal cual.⁸ Algunas veces fue necesario *arreglar* las frases que se dijeron durante la entrevista para que

⁸Martin Packer, “Psicología interpretativa”, en Miguel Ángel Aguilar y Anne Reid (coords.), *Tratado de Psicología Social*, México, Barcelona, UAM-I; Anthopos, 2007, 338-360.

pudieran ser comprensibles para futuros lectores, aunque en la mayoría de los casos se respetaron las palabras usadas por los y las actrices. Para el presente artículo elegí aquellos fragmentos que resultaban significativos para la investigación, pero también para los propios entrevistados. La investigación cualitativa tiene la virtud de ser dialógica y por tanto abierta y sensible no sólo a los intereses académicos sino también a los de los participantes en la investigación.

A pesar del tono realista que toda investigación conlleva no pretendo que las o los lectores piensen que existe una realidad *dura* y estática lista para ser comprobada por todo aquel que se acerque a la vida musical de Santiago Tingambato. Este es un texto producido desde una mirada hermenéutica y comprensiva donde hay una selección intencionada de narrativas conforme a los objetivos de la investigación. En este tipo de paradigma, el significado no sólo está al final de la investigación sino desde su inicio, es decir, ya estamos simbolizando y categorizando el mundo de determinada manera antes de iniciar la investigación empírica. El objetivo de este tipo de mirada no es comprobar o demostrar sino *comprender* la realidad social lo que implica, como señala Gadamer,⁹ un proyectar, es decir, *crear un nuevo proyecto de sentido*. Este nuevo proyecto de sentido pretende argumentar cómo a través del recuerdo, de las experiencias y de la participación de los músicos en las bandas de viento de música tradicional se construyen significados sobre el pasado y presente de su tradición musical y del lugar que como músicos ocupan en esa sociedad. Una tradición musical, que de acuerdo al imaginario social purépecha, no debe, ni puede desaparecer, porque el mismo pueblo desaparecería.

MEMORIA COLECTIVA: EL PASADO COMO NARRACIÓN

Memoria y tiempo son dos conceptos que van de la mano. El tiempo, es un producto social que según Halbwachs¹⁰ se vive, se usa, se organiza y se clasifica de forma particular: el niño que va a la escuela, los padres al trabajo, la jornada laboral, la jornada religiosa o la jornada mundana.

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

¹⁰ Maurice Halbwachs, 1950, en www.uned.es/ca-bergara/

Las divisiones del tiempo no son las mismas, ni tienen un mismo sentido para todos. La noche y el día, en apariencia divisiones naturales, son divisiones sociales que varían de grupo a grupo. El tiempo es considerado social porque es un tiempo simbolizado e interpretado de distintas maneras de tal manera que no hay posibilidad de hablar de un tiempo universal y único.

Halbwachs¹¹ planteaba que aunque un acontecimiento suceda en un mismo tiempo y espacio y varios grupos lo vivan al mismo tiempo, el acontecimiento no se interpretará de la misma manera. De ahí que lo importante en el análisis social de la memoria, sea la forma cómo es recordado, interpretado y el sentido que le dan los grupos a un acontecimiento y no la búsqueda de recuerdos homogéneos; los recuerdos idénticos no existen: un recuerdo idéntico sólo puede suceder si dos conciencias se fusionan, hecho que sabemos es imposible. Halbwachs¹² planteaba que:

Nuestra memoria, sin duda, retoma, a medida que avanzamos, buena parte de lo que parecía haberse escurrido, aunque de una forma nueva. Todo sucede como cuando un objeto es visto bajo un ángulo diferente, o cuando es iluminado de manera diferente: la distribución nueva de las sombras y de la luz cambian a tal punto los valores de las partes que, reconociéndolas, no podemos decir que haya permanecido como eran.

Al mismo tiempo, hay que señalar que a la memoria individual, no la entendemos como patrimonio interior, exclusivo y privado, sino como una construcción eminentemente social. El sentido social de la memoria individual se ubica en que el sujeto individual es producto de una sociedad, por tanto sus recuerdos no son *internos y privados per se* sino fundamentalmente sociales en tanto que están articulados a una sociedad.¹³

Según Halbwachs¹⁴ la conciencia individual es el lugar de paso de las corrientes grupales, es el punto de encuentro de los tiempos colecti-

¹¹ *Ibid.*

¹² Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, 106.

¹³ Félix Vázquez-Sixto, *La memoria como acción social*, Barcelona, Paidós, 2001.

¹⁴ Maurice Halbwachs, 1950, en www.uned.es/ca-bergara/

vos. Un individuo se ayuda de la memoria del grupo pero lo más interesante que el autor plantea es que el grupo no debe estar presente o alguno de sus miembros para que el recuerdo sea social. El individuo lleva al grupo consigo mismo, está en su espíritu pues el individuo está sumergido en el grupo y sólo puede ver el mundo a través de éste. El grupo no son conciencias aisladas, ni es la reunión de los individuos, sino éste se constituye por su interés, orden de ideas, dudas que se particularizan en personas y no hay tantas memorias como miembros tenga el grupo.

De acuerdo con Vázquez-Sixto,¹⁵ la memoria más que vincularnos con unos hechos pasados objetivos nos vincula con personas y colectividades, nos permite significar el presente y el futuro. El pasado es el producto de la interpretación de actores ubicados en el presente donde el recuerdo y la memoria son más bien una construcción que una reproducción de los acontecimientos. De esta forma consideramos que los recuerdos narrados por las y los músicos están construyendo su realidad pasada y actual, pero no de manera pasiva, ni aislada del entramado simbólico musical del presente, sino por el contrario constantemente el presente es evaluado en función de su pasado y viceversa como veremos más adelante.

MÚSICA TRADICIONAL: INTERACCIÓN DEL PASADO, DEL PRESENTE Y DEL FUTURO

Definir qué es la música tradicional no es un asunto fácil. Música tradicional es una etiqueta que se ha otorgado a músicas que se considera *proviene* del pasado y que se han mantenido de generación en generación gracias a la transmisión oral. Esta clasificación de estas músicas se hace de esta manera porque el término tradición, siempre remite a aquello que viene del pasado. Evidentemente definir *tradición* es más complejo, Thompson¹⁶ indica que la tradición implica varios aspectos: a) *hermenéutico*, es decir, la tradición se considera como un conjunto de asunciones históricas y resulta un esquema interpretativo para la com-

¹⁵ Félix Vázquez-Sixto, *La memoria como acción social*, Barcelona, Paidós, 2001.

¹⁶ John Thompson, 1995, *The media and modernity. A social theory of the media*, U. K., Polity Press.

preensión del mundo; b) el aspecto *normativo*, es decir, las costumbres del pasado podrían servir como guía para las acciones presentes y futuras; ciertas prácticas estarían tradicionalmente fundamentadas en frases como: “esto es lo que siempre hemos hecho”; c) el tercer aspecto es el *legitimador*, la tradición sirve en determinados momentos como fuente de apoyo para el ejercicio de poder y autoridad y asegurar la obediencia a las órdenes, por lo que podría hablarse de la ideología de las tradiciones; y d) el aspecto *identitario* de la tradición, es decir, que la tradición construye identidades tanto individuales como colectivas.

La música tradicional es una música que establece un fuerte vínculo con el pasado pues no quiere ni puede separarse de él ya que es el pasado, como tiempo histórico y vivido, el que da sentido y legitimidad a esta música, pero también a las personas y al pueblo como colectividad y sus prácticas culturales actuales. Mientras la música moderna busca romper con el pasado y busca ser nueva, dinámica y diferente, mantener un vínculo con el pasado es un *ethos* para la música tradicional; la música tradicional es aquella que forma parte del imaginario colectivo y es fuente de identidad cultural. Esta música necesariamente forma parte de la memoria colectiva y se considera parte del dominio público aunque también se reconoce la autoría individual.

¿Qué es lo que hace que una música se considere propia de un pueblo? la respuesta no es fácil. Según Fernando Nava¹⁷ para que un sonido musical sea considerado propio tiene que ser reconocido así por el grupo y formar parte de la memoria colectiva, organización y jerarquización cultural del grupo. Así, para la cosmovisión purépecha, la música tradicional es como una puerta de acceso al *mundo original* colocada a un nivel muy alto y mediante la cual se le asigna una paternidad y propiedad a cuanto pase por esta puerta.

Fernando Nava encuentra los siguientes criterios para que una música pueda ser considerada como propia entre los purépechas: 1) la antigüedad; 2) la procedencia o ubicación geográfica; 3) la presencia en las fiestas, más en las celebraciones de carácter religioso que en las de tipo civil; 4) el empleo en momentos muy particulares de las fiestas; y en un plano menos significativo, 5) el lenguaje oral y musical (p.100).

¹⁷ Fernando Nava, *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha*, México, INAH, 1999.

Por otro lado, existe una fuerte tendencia a sostener que la música tradicional resiste lo más posible los cambios sociales y musicales.¹⁸ Para el *International Folk Music Council* (Consejo Internacional de la Música Tradicional) la categoría de música tradicional hace unas décadas se definía como el producto de una tradición musical que se mantenía a través del proceso de la transmisión oral. La música tradicional se entendía como lo perdurable, lo auténtico, lo que no cambia y resiste a los valores del mundo moderno.¹⁹ Sin embargo, debemos considerar que todas las tradiciones son vivas y cambiantes, porque son una narración nunca completada y por lo tanto abierta, cuyo carácter deriva del pasado aunque no está determinado por éste, al menos no únicamente, ya que la narración de las tradiciones nos enfrenta también al futuro.²⁰

La música tradicional entonces es sonido vivo, no es sonido puro y está hecha de ecos sonoros, producto del contacto con otras tradiciones musicales. Su morfología es intercultural, resultado de la fusión de símbolos, de la interacción cultural y de complejas relaciones de poder. Muchas de las músicas tradicionales indígenas son producto de un complejo proceso de mestizaje de ritmos de diversa procedencia: europea, africana, antillana, árabe, etcétera y que se puede observar por ejemplo en los instrumentos como el arpa, el violín, la guitarra, que generalmente sustituyeron o convivieron con el teponaxtle, el tunkul o las flautas.²¹

Para el caso de la música tradicional purépecha Arturo Chamorro²² describe tres universos musicales:²³ el primero es el tarasco ceremonial

¹⁸ Camilo Camacho, "El cambio sonoro de la música sacra. Algunos ejemplos entre los pueblos indígenas", *Boletín Oficial del INAH*, enero-marzo, 2005, 9-13.

¹⁹ Helena Simonett, *Banda. Mexican musical life across borders*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

²⁰ Stephen Mulhall y Adam Swift, *El individuo frente a la comunidad*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.

²¹ INI, "La música: tradición milenaria de un pueblo indígena", en Julio Herrera (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, México, INI, vol. 1, 2002, 39-41.

²² Arturo Chamorro, "Sincretismo y cambio en la formación de la música purepecha", en P. Carrasco (coord.), *La sociedad indígena en el centro y occidente de México*, México, El Colegio de Michoacán, 1986, 149-168.

²³ Chamorro entiende por universo musical todo aquello que rodea a la música como las actitudes de los músicos, el simbolismo, las técnicas de ejecución y la interacción de la música en la cultura y la sociedad.

que tiene raíz íntegramente indígena y por tanto es un universo musical de la época prehispánica; el segundo es el tarasco cristianizado cuya base es el sincretismo entre lo purépecha y lo occidental y tuvo vigencia durante el periodo colonial además de representar un cambio profundo y estructural en la comprensión de la música; el tercer universo es el mestizo campesino secularizado basado en la secularización y en el contacto con las poblaciones mestizas de Tierra caliente. Sin embargo, actualmente vale la pena preguntarnos si no estamos frente a un cuarto universo musical donde los procesos migratorios, los medios masivos de comunicación y la globalización ocupan un lugar central en la configuración simbólica y musical de este nuevo universo.²⁴

En el caso de la música de los indios americanos en Estados Unidos, Neal Ullestad²⁵ explica que muchos músicos indígenas combinan sus tradiciones musicales con ritmos populares y comerciales como el country, el folk, el rock, el blues, el jazz, el rap y el reggae. Las letras de sus canciones incluyen su cosmovisión de la tierra y el territorio, hablan de la identidad de las naciones indias pero al interpretarlas con otros ritmos pueden abarcar a otros públicos.

Respecto a las bandas de viento, Helena Simonett²⁶ nos sugiere que las bandas son tradicionales y modernas, ancestrales y contemporáneas, heredadas y apropiadas. Las tecnobandas llamadas así porque incluyen instrumentos electrónicos reinterpretan el pasado musical desde el presente y lo plasman en el ejercicio musical de su vida cotidiana moderna. Las tecnobandas se inspiran en su tradición local musical, pero de acuerdo a esta autora, su éxito se debe en parte a su capacidad para trascender las fronteras espaciales, temporales y sociales. En este sentido son una combinación de estas categorías temporales y culturales.

Por tanto, Simonett²⁷ señala que el poder de una tradición descansa en su práctica contemporánea y en el intercambio dialéctico entre el pa-

²⁴ Georgina Flores, *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad purépecha*, México, Casa Juan Pablos, UAEM, 2009.

²⁵ Neal Ullestad, "Native American Rap and Reggae", en Jennifer Post (ed.), *Ethnomusicology. A contemporary reader*, Londres, Routledge, 2006, 331-350.

²⁶ Helena Simonett, *Banda. Mexican musical life across borders*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

²⁷ *Op. cit.*

sado interpretado y la interpretación del presente. La tradición no sólo preserva y pertenece al pasado, sino que la tradición es una interpretación desde el presente y se convierte en una actividad de renovación pues ésta siempre está en movimiento y es constantemente creada y recreada por las personas y las colectividades que las sostienen.

LAS BANDAS DE VIENTO: LA ALEGRÍA DE NUESTROS PUEBLOS

Las bandas de viento son una de las agrupaciones musicales más comunes en México y en la meseta purépecha. Se les llama así porque utilizan principalmente instrumentos de aliento como la trompeta, el trombón, la tuba, el saxhorn, el saxofón, aunque también hay instrumentos de percusión como la tarola o los platillos. Las bandas son de distintos tipos: militares, civiles, estatales, comunitarias, escolares y pueden estar formadas desde 4 miembros hasta 60.²⁸

Las bandas pueden clasificarse en tres grupos: bandas nacionales y de las grandes ciudades, organizadas principalmente por la policía o el ejército; las orquestas municipales de participación voluntaria y las comúnmente denominadas *bandas de pueblo*. Éstas tienen músicos que tocan toda gama de alientos y participan tanto en fiestas públicas como privadas, cívicas o religiosas, bautizos, bodas o entierros. Sus repertorios son amplios y variados pues incluyen piezas populares, militares o de música clásica. Las elites las consideran ruidosas y de mal gusto, pero la *gente común* considera que son parte importante de la alegría de sus pueblos.²⁹

Los músicos de las bandas de pueblo *tocan de oído*, pero también estudian solfeo y leen partituras o memorizan las obras. Los músicos pueden ser campesinos o estudiantes, maestros o profesionistas, médicos o

²⁸ Felipe Flores y Rafael Ruiz, "Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca", *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, núm. 22, 2001, 30-43.

²⁹ Guy Thomson, "The ceremonial and political roles of villages bands, 1846-1974", en William Beezley, Chery English y William French (eds.), *Rituals of rule, rituals of resistance: Public celebrations and popular culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994, 307-342.

amas de casa, es decir, los músicos realizan otras actividades además de su dedicación a la música.

Las bandas de viento han sido bien acogidas en muchas poblaciones indígenas. Se sabe que en los estados de Oaxaca, Michoacán y Guerrero donde hay un alto porcentaje de población indígena hay un mayor arraigo de las bandas de viento. Importante es mencionar que si bien el Estado mexicano fomentó este tipo de agrupaciones musicales durante el maximato y el periodo cardenista también fueron una demanda de los propios pueblos.³⁰

En los pueblos indígenas, las bandas son un símbolo de identidad incuestionable ya que la banda existe como existe la iglesia, el idioma propio o el tamal de frijol.³¹ Esta agrupación musical forma parte de la historia de los pueblos y puede ser considerada una institución comunal y en muchos casos, pertenecer a ellas es un honor y un gran compromiso social por lo cual las bandas de viento están articuladas al complejo entramado simbólico de la vida comunitaria de los pueblos indígenas.

Según el historiador Guy Thomson³² las bandas en México y su repertorio musical han reforzado la vida ceremonial en las comunidades sin importar sus limitaciones estéticas y técnicas. Las bandas de viento han proliferado en México debido a que la banda ha sido un elemento importante tanto para definir la autoimagen del pueblo como la percepción del pueblo que tienen los de *fuera*:

The proliferation of the brass bands in Mexico result from three interrelated factors: 1) the brass wind band and its musical repertory reinforced the already important place of music and musicians in village ceremonial life; 2) the band served to embody elements within village leadership, and band

³⁰ Marina Alonso, "La invención de la música indígena de México", *Boletín oficial del INAH*, enero-marzo, 2005, 46-56.

³¹ Lucía Álvarez y Gabriela Becerra, "Totontepec mixe: ser banda", en Julio Herrera (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, México, INI, vol. 1, 2002, 95-98.

³² Guy Thomson, "The ceremonial and political roles of villages bands, 1846-1974", en William Beezley, Chery English y William French (eds.), *Rituals of rule, rituals of resistance: Public celebrations and popular culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994, 307-342.

membership often reflected village factionalism; and 3) the band became an important element in the village's self-image as well as in the perception of the village among outsiders.³³

La llegada de las bandas de viento a los pueblos indígenas y rurales durante el siglo XIX implicó cambios en las prácticas musicales de estos pueblos. El cambio en las prácticas musicales indígenas, como el desuso de instrumentos prehispánicos teponaxtles o chirimías, evidenciaban los cambios sociales que se vivían en todo México: institucionalización de la ideología liberal, secularización de la vida social y modernización económica. Sin embargo, el desuso del teponaxtle y la chirimía no necesariamente implicó el fin de la *música indígena* ya que gran parte de su repertorio fue resignificado por las bandas de viento y se interpretaron de manera novedosa muchas de las melodías ceremoniales y tradicionales que se tocaban con dichos instrumentos prehispánicos.

MEMORIA MUSICAL EN TINGAMBATO

Tingambato está ubicado en el estado de Michoacán entre la ciudad de Morelia y Uruapan. Está dividido en cuatro barrios cada uno con su templo y santo patrón. Es un pueblo dedicado en las últimas décadas al cultivo del aguacate, el cual se exporta a los Estados Unidos. También buena parte de su población se dedica a la música o sabe tocar algún instrumento musical. Cuando recorremos las calles de Tingambato por las tardes, los sonidos de los instrumentos se asoman por las ventanas para saludarnos: una trompeta, un saxofón, un clarinete. Caminar este pueblo es caminar los sonidos de una larga tradición musical. Al paso nos puede salir un joven en bicicleta que lleva su trompeta y se dirige con prisa a su ensayo o un viejo sentado en el portal de su casa con su violín acompañando el atardecer. Las entusiastas polifonías del estudio de la música, sea en los patios de las casas, sea en la escuela de música del pueblo nos dicen que la música es difícil de apagar en estos lugares.

³³ *Op. cit.*, p. 309.

Orquestas, mariachis, bandas, estudiantinas, *pireris*, coros de iglesia, forman parte del arco iris musical en Tingambato. Algunas de estas agrupaciones musicales son de gran arraigo y tradición:

Mtro. Rey: Por ahí de 1930, había una orquesta de señores ya grandes, cuenta la historia, que se llamaba la orquesta de *Los cinco viejos*, que tocaban música popular que amenizaban en las bodas en las fiestas familiares o tradicionales y se formaba con violines o violonchelos. Más tarde fallecen los integrantes y este grupo de *Los cinco viejos* estaba integrado por personas de nombre: Tomasito, Ciprian Sánchez, Valerio Villegas... Nuestra orquesta actual es una réplica de ellos, si se puede decir así, pues queremos recordar a los cinco viejos que ya pasaron hace muchos años... (Entrevista a coordinador de la Radio XHTIN, 2006).

Tingambato es conocido en la región, entre otras cosas, por sus bandas de viento. Encontramos entre 10 y 12 bandas de viento, pero sólo dos de ellas, la Banda ECOR y la Banda Infantil de Tingambato (BIT) dedican la mayor parte de su repertorio a la música clásica europea y mexicana y a la música tradicional purépecha. Las demás bandas se dedican a interpretar música popular comercial. Tingambato también tiene un Centro de Capacitación Musical "Eliseo Cortés" (CECAM) fundado por los propios músicos del lugar con la finalidad de que las y los jóvenes que quisieran formarse en la música no tuvieran que viajar hasta las ciudades de Morelia o el Distrito Federal. El CECAM también tiene su banda de viento cuyo repertorio musical está dedicado a la música clásica y tradicional.

La historia de las bandas en Tingambato está vinculada a la historia de las bandas en México. Como ya mencioné, las bandas llegan a México a finales del siglo XIX, en la época del Porfiriato y su establecimiento en las comunidades y poblaciones indígenas responde a la apropiación cultural de estas agrupaciones de los músicos indígenas, pero también a distintos proyectos gubernamentales. Los *pifaneros* casi inexistentes actualmente, son el antecedente inmediato musical de las bandas de viento. Estos pifaneros eran pequeños grupos con instrumentos de carrizo y chirimías que en cuanto al timbre se asemejaban a los instrumentos prehispánicos.

Desde la conquista española hasta principios del siglo XIX la música estuvo muy enfocada, por lo menos en lo público, hacia el ámbito religioso. Esto obligó a quienes se interesaron en ella a componer de acuerdo a los cánones europeos, pero como diría Salvador Próspero: "con el sabor propio de nuestro pueblo". Las escuelas de música surgieron con los maestros organistas que había en cada parroquia. Ellos fueron los encargados de enseñar a pulsar los variados instrumentos a las gentes del pueblo y así comenzaron a formarse las llamadas bandas de viento.³⁴

Don Aurelio López, de 76 años, es uno de los músicos más apasionados que pude entrevistar en Tingambato. Don Aurelio fue iniciador de la reconocida banda *Flor de Chirimoyo*. Toca el saxofón y ha tocado en distintas agrupaciones musicales. A través de la biografía de don Aurelio podemos conocer cómo se iniciaba y estudiaba la música en Tingambato en los treinta o cuarenta del siglo pasado:

Georgina: ¿Cómo empezó usted a estudiar música?

Aurelio: pues yo primero pertenecí a un orfeón, antes cantaba uno en las misas en el templo... este... empecé yo a estudiar solfeo con un maestro Eliseo "Licho" Villegas y él formó un orfeón y ahí pertenecí yo... pero de eso hace ya muchos años... yo tenía como unos 13 años o menos cuando me invitaron a ese orfeón... ahí empecé a estudiar solfeo y ahí anduve algún tiempo. Nos invitaban de los pueblos vecinos a cantar las misas y ya luego... me dijo el maestro Eliseo que porque no aprendía solfeo para que me enseñara a tocar el violín y empecé a estudiar pero ¡a mi me gustaba mucho la banda!... yo iba a estudiar donde estaba estudiando la banda y ¡me gustaba! me iba todos los viernes a estudiar y me dijo el maestro Eliseo Villegas:— te gusta la música a ti ¿verdad? —Sí, si me gusta. —¿Y por qué no estudias?, y le dije: —No, pues, ¿quién me enseña?, y me dijo él: —pues si quieres estudiar ¡ándale! Entonces empecé yo a estudiar solfeo con el maestro Eliseo Villegas y me compré un violín pero a mí me gustaba la banda... ya había bandas en Tingambato... (Entrevista a Aurelio López, 76 años, saxofón, iniciador de la *Flor de Chirimoyo*, 2006).

34 *Ibid.*

Poco se ha escrito sobre las bandas de viento en Tingambato, por lo cual debemos de recurrir a la historia oral y escuchar lo que los músicos cuentan acerca de ellas. Según cuentan, la banda *Melchor Ocampo* fue una de las primeras bandas en Tingambato formada por músicos adultos, dirigida por Victoriano Próspero y posteriormente por Eliseo Cortés. Esta era una de las bandas más reconocida por sus destacadas actuaciones y triunfos en distintos concursos. Actualmente es recordada por que ahí se formaron muchos de los actuales músicos y directores de bandas de Tingambato:

Aurelio: ...el maestro Victoriano Próspero nos invitó porque quería formar una banda y hartos chiquillos nos fuimos a estudiar con él... tendría yo unos doce o trece años... ahí empezamos a estudiar el solfeo y nos dijo él: ¡cómprense los instrumentos! y entonces nos compramos los instrumentos como pudimos... y luego el señor Victoriano se enfermó y dejó la banda y ¡lloraba! porque ya no podía tocar y nos decía: —yo ya no voy a poder tocar con ustedes pero ustedes ¡no se desanimen, sigan estudiando! Después ya fuimos con Eliseo Cortés pero ya íbamos más amatajados y ahí con él se hizo la banda *Melchor Ocampo*... (Entrevista a Aurelio López, 76 años, saxofón, iniciador de la *Flor de Chirimoyo*, 2006).

Después de la banda *Melchor Ocampo* vino la *Flor de Chirimoyo* y de esta misma banda surgió la banda *Eliseo Cortés* y la *Chirimoyita*:

Napoleón: Después de la *Melchor Ocampo* surgió la *Flor de Chirimoyo*...ellos eran los únicos de toda la región que traían dos tubas. Tenían bastante apoyo, participó gente ahí de gran trascendencia de Tingambato como el Ing. Aguilera, el Mtro. David Jiménez grandes músicos que hicieron labor artística y social en varias partes. De ahí surge la banda *Eliseo Cortés* y con ella, en ese entonces ya eran tres bandas, luego surgió la cuarta banda con la *Chirimoyita* y así... hasta la actualidad donde tenemos 11 bandas... (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda *ECOR*, 2006).

Salvador Próspero y Eliseo Cortés, dos grandes músicos y compositores destacaron por su compromiso con su pueblo al defender y difun-

dir la música tradicional purépecha. Estos músicos permanecen en la memoria colectiva como firmes impulsores de la música tradicional purépecha y de la educación musical en el pueblo:

Aldemar: Salvador Próspero y Eliseo Cortés fueron los que hicieron mucho por aquí. Pienso que fueron muy buenos iniciadores, fueron la base fundamental para que Tingambato tuviera muchos músicos pues nosotros somos la mayoría alumnos de ellos, nos dieron una buena capacitación... y yo voy enseñando también... (Entrevista a Aldemar Aguilera, director de la banda *Coral*, 2006).

Las historias de vida de estos músicos se entretajan con la historia musical de Tingambato, de Michoacán y de México. A continuación una breve descripción de sus biografías, reconstruidas a partir de textos encontrados acerca de ellos, o bien a partir de entrevistas realizadas a sus familiares.

Salvador Próspero nació el 17 de julio de 1915, fue introducido en el mundo de la música por su propio padre, Victoriano Próspero Aguilera, con quien aprendió el requinto. También estudió y recibió la enseñanza del violín del maestro Alfredo Avilés de Nahuatzen y estudió solfeo con el tío *Panchito* organista de la iglesia de Tingambato. Formó parte de la banda de música de Tingambato –dirigida por su padre Victoriano– con la cual tuvo la oportunidad de recorrer el estado de Michoacán. Fue maestro rural egresado de la Escuela normal agrícola de la Huerta, Michoacán y un incansable estudioso del arte, filosofía, estética, folklore, historia, arqueología, musicología y la lengua purépecha. Fue director y profesor en diferentes escuelas e internados en Morelia donde pudo formar bandas de música, estudiantinas y un ballet conocido como *Los Vencedores del sol*. Posteriormente colaboró con el Instituto del Folklore Michoacano, dirigido por Concha Michel y desde donde emprendió acciones para el rescate de la música purépecha. También se dedicó a la investigación sobre la música, a indagar sobre los instrumentos musicales prehispánicos. Creó también junto con el maestro Bonifacio Rojas Ramírez la *Orquesta Sinfónica de Morelia*. En 1982, fallece Salvador Próspero considerado *Hijo Predilecto de Tingambato*.

Eliseo Cortés Hernández nació en San Ángel Tzurumucapio, Michoacán, el 17 de noviembre de 1917 y de muy corta edad llegó a vivir a

Tingambato. Inició sus estudios musicales a la edad de 12 años con el maestro Victoriano Próspero Aguilera e ingresó a la banda que éste dirigía: la banda *Melchor Ocampo*. Eliseo tocaba ahí el cornetín y la trompeta. A sus 16 años por disposición del maestro Victoriano Próspero, al ver sus habilidades, asumió la dirección de la mencionada banda. Sus conocimientos musicales fueron nutridos también por los conocimientos de los maestros: Jesús Diego González de Pichátaro y Salvador Gallardo, director de la Banda de Música del estado de Michoacán. Según pude averiguar, el maestro Eliseo Cortés caminaba hasta Pichátaro para tomar clases con el maestro Jesús González en Pichátaro. Posteriormente Eliseo Cortés salió de Tingambato para mejorar su formación musical e incursionar en la composición y formación de los primeros grupos musicales tanto en Michoacán como en otras partes de la República mexicana:

Napoleón: Mi abuelito lo mandó [a Eliseo Cortés] a estudiar a Pichátaro e inclusive con el director de la banda del estado y algunos otros. Se perfeccionó en armonía y en escritura musical. Se fue a trabajar en misiones culturales, anduvo mucho tiempo de maestro formando bandas en diferentes partes del estado y del país. Luego regresó a Tingambato y dirigió la banda *Melchor Ocampo* (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda *ECOR*, 2006).

En 1965, regresó a Tingambato para retomar la dirección de la banda de música *Melchor Ocampo*. En 1972, fundó en Tingambato una academia de solfeo para niños y jóvenes de la cual formó la banda *Flor de Chirimoyo* en 1974. El señor Eligio Román nos cuenta cómo en 1972 se acercaron a Eliseo Cortés para aprender el solfeo y formar lo que sería la *Flor de Chirimoyo*:

Eligio: Para ese tiempo ya no había una banda de música en Tingambato porque se había acabado la Melchor Ocampo: unos habían muerto o se fueron del pueblo... y a un paisano amante de la música se le ocurrió la gran idea de hablar con Eliseo para ver si nos quería estudiar y formar una banda. Eliseo los recibió amablemente, fueron tres paisanos, y él dijo que sí, que con mucho gusto nos estudiaba pero que teníamos que echarle muchas ganas. Yo fui de los que más rápido apren-

dieron... (Entrevista a Eligio Román, iniciador de la banda *Flor de Chirimoyo*, 65 años, trombón de émbolos y barítono, 2009).

Posteriormente logró formar la banda juvenil *Eliseo Cortés* la cual realizó su primera presentación en 1978. En 1991, formó la banda juvenil mixta *ECOR* con quien obtuvo importantes reconocimientos y premios. En 1994, preparó y dirigió un concierto de música purépecha, incluyendo gran parte de sus composiciones, con la actuación de la Banda Sinfónica de Watsonville, California, dentro del Tercer Festival de Santa Cecilia. Grabó dos discos LP con la banda *Flor de Chirimoyo*, un casete y un CD con la banda *ECOR*:

Doña Paula: ... [Eliseo] componía oberturas, sones, abajeños. Mi esposo escribía con puras velas, compraba un candelero de esos caceros y los usaba toda la noche. Lo prendía y se lo arrimaba a la mesa. No había luz, había una lámpara allá en la presidencia. En las fiestas iba uno con un ocote y así nos regresábamos. La lámpara de la presidencia la ponían en el kiosco y así se aluzaba la banda a tocar. Mi esposo nunca les cobraba a los niños por estudiarlos. A veces le decía yo: —¡ay hombre! Ya va amanecer y todavía no duermes ¡ni que tanto te pagarán! y él decía: —¡no lo hago por el dinero, lo hago porque me gusta! (Entrevista a Paula Jiménez vd. de Cortés, 85 años, 2006).

Por otra parte, las historias de los músicos más viejos nos comparten una realidad distinta a la actual. Cuentan que en la época de la banda *Melchor Ocampo* y la *Flor de Chirimoyo* solían caminar durante días para llegar a su destino de trabajo. Los músicos tenían que cargar sus instrumentos y caminar durante largas horas para llegar al pueblo donde habían sido contratados. Don Aurelio, al narrar estas anécdotas, muestra una gran alegría y pasión, emociones que difícilmente son posibles de reproducir en este texto pero que podemos imaginarnos a partir de lo que a continuación cuenta:

Aurelio: Nos íbamos a tocar a los pueblos ¡caminando con las cosas cargadas! Llevábamos tortillas porque a veces tardábamos hasta un

día para llegar en un pueblo y hasta otro día salir al pueblo donde íbamos a tocar y así anduvimos mucho tiempo que a veces ya no queríamos ir porque era muy difícil andar a pie... llegamos a tardar como tres días para llegar porque eran puras brechitas y luego ahí nos quedábamos... otro día fuimos a tocar a Tumbiscatío un 12 de diciembre y nos fuimos y un camión de carga nos llevó, iba lleno de refrescos y pues nos dejó en un pueblo y ahí nos quedamos y ahí tocamos ese día y ¡harta gente que se juntó de los ranchos!, tocamos en la noche pero de a gratis... nos hacían tocar porque nos daban permiso de quedarnos ahí y nos hacían tocar y bajaban los rancheros y en ese tiempo los rancheros acostumbraban traer unos cinturones que les decían víboras y ahí traían el dinero y en aquel tiempo se usaba pues la plata y decían, llegaban a caballo, y decían: —¡tóqueme! ¡tóqueme! y le abrían el hocico a la víbora y vomitaba puro dinero de plata y pues ¡ganábamos pues bien!, nos pagaban bien... tanto que ya ni queríamos ir a tocar al otro pueblo... pero sufrimos mucho nosotros ¡mucho sufrimos en aquel tiempo! (Entrevista a Aurelio López, 76 años, saxofón, iniciador de la banda *Flor de Chirimoyo*, 2006).

Las bandas se conformaban principalmente por campesinos quienes combinaban su duro trabajo en el campo con su arduo estudio musical. Estos campesinos amaban la música y la vivían como una actividad artística y comunitaria más que como una actividad económica o espectáculo de entretenimiento. Algunos músicos tuvieron que dejar la banda por su trabajo y porque no se podía vivir únicamente de la música ya que no siempre había contratos:

Eligio:...trabajaba en el campo y el estudio era en la noche y éramos personas ya casadas y de escasos recursos y era por gusto porque nos llamaba la atención... ¡la banda significaba mucho para mí!... era sobresalir, superarme un poco, pues gracias a la música pude conocer algunos lugares de Michoacán y pues... fue una gran ventaja y así pude conocer gran parte del estado... en ese tiempo la música no era negocio y yo vivía del jornal y tenía que pedir al patrón permiso para ir a tocar y pues no le gustaba así que tuve que decidir no seguir en la banda porque la música no me daba para vivir ni a mí ni a mi

familia... (Entrevista a Eligio Román, iniciador de la banda *Flor de Chirimoyo*, 65 años, trombón de émbolos y barítono, 2009).

Las bandas estaban formadas por más integrantes de los que ahora son y el contrato exigía que asistieran todos a tocar a la fiesta pues de ello dependía que la banda sonara bien:

Georgina: ¿Cuántos había en la banda?

Aurelio: Hacíamos los contratos por 18 a 22 elementos esos éramos a veces íbamos más... entonces eran muy fijados y luego luego se ponían a contar a los músicos y si faltaba uno ¡uy! luego luego respingaban y si había uno o dos demás se ponían contentos y luego pero si no estaban todos decían: —el contrato fue por tantos y falta uno, le decíamos: —si ahorita llega, pues como le decía íbamos a pie y no todos llegábamos juntos. En ese tiempo todo era a pie... Además de tocar en la banda éramos campesinos, todos los que andábamos en la banda en ese tiempo éramos campesinos. Nosotros para ir a estudiar íbamos de las 8 de la noche en adelante. Cuando había compromisos fuertes hasta como a las doce o una de la mañana estábamos estudiando después de venir cansados del cerro y al otro día levantarse temprano para ir a trabajar al campo... ¡Cómo nos la pasábamos los músicos en aquella época! ¡pero nos gustaba! porque sentíamos la música no como negocio lo sentíamos ¡como arte! como algo ¡de nosotros!... (Entrevista a Aurelio López, 76 años, saxofón, iniciador de la banda *Flor de Chirimoyo*, 2006).

Uno se puede preguntar qué era lo que hacía que las bandas se mantuvieran y persistieran a pesar de las duras condiciones de vida y de trabajo. Una de las respuestas que más escuché era el gusto por las competencias musicales que se libraban en cada plaza y portal de cada pueblo. Nuevamente es la voz de don Aurelio la que reconstruye esos momentos tan apasionantes:

Georgina: ¿Por qué le gustaba más la banda que otros grupos musicales?

Aurelio: ...pues ¡porque había las grandes competencias! cuando uno iba a los pueblos y se acostumbra por acá que hay que llevar

buenas bandas y se amanecía uno tocando pura música clásica y la gente ahí gritando: —¡Viva la música fulana! y echando pura maldición y ¡a mí me gustaba eso!... me gustaba que cuando la gente aplaudía cuando tocaba una obertura grande y la gente ¡hasta los sombreros aventaba pa' arriba en aquel tiempo! ¡No había ni luz pues! Con puras velitas poníamos el atril y con eso leíamos las notas y la gente aventaba el sombrero pa' arriba cuando se tocaba bien y a mí ¡todo eso me atraía! Yo cuando podía me iba a seguirlos cuando iban cerquitas, me iba a oírlos cuando daban las serenatas porque entonces se tocaba pura música buena: oberturas en las serenatas para la competencia y en el día en un portal se tocaban puros pasos dobles o marchas de las más difíciles que uno traía esas se ponían a tocar una banda frente a otra banda y lo mismo con los abajeños y nos plantábamos en un portal hasta que amanecía... (Entrevista a Aurelio López, 76 años, saxofón, iniciador de la *Flor de Chirimoyo*, 2006).

Las bandas a lo largo de su andar consolidan *batallas* y competencias con otras bandas. Cuando hablamos de *batallas* hablamos de enfrentamientos musicales, momentos donde se juega el honor, la valentía, la fuerza y se consolida la identidad local propia de cada banda frente a las otras. Por su parte el público, ese gran espectador participante, era quien “le echaba más leña el fuego” con sus gritos y ovaciones. En aquellos tiempos era el público y el jefe de Tenencia quienes exigían que se interpretara sólo música clásica o tradicional purépecha:

Aurelio: Nosotros traíamos pleito casado con una banda de Ichán donde nos encontráramos... y aunque el contrato no fuera así ¡ahí nos amanecíamos! Tocando pura obertura... ya era un pleito con esa banda no nos peleábamos ¡no! Pero nadie quería correr, si tocaban una obertura buena y la gente aplaudía... nosotros tocábamos una mejor... y nadie quería correr... una vez en Nahuatzen con esa misma banda eran como las diez de la mañana y la competencia todavía seguía hasta que llegó la policía y que agarra las tambores y las sacaron ¡solo así nos fuimos! la gente nos gritaba: ¡viva Tingambato! y ¡así se toca en Tingambato! todo eso lo hacían para que se fuera uno contrapunteando con los instrumentos... ¡uno no sentía frío porque

había mucha gente! ¡Con sus ponches! Antes a la gente le gustaba mucho la música clásica y por eso se quedaba hasta que amanecía... las familias llevaban sus petatitos para sentarse ahí y sus ponches... cuando íbamos a tocar para este lado de los Once pueblos a un pueblo que se llama Pamatácuaro ahí era amanecida segurita... llegábamos al portal y el jefe de Tenencia mandaba un papelito a las bandas: —¡aquí se va a tocar pura música clásica! y por eso uno tenía que tocar pura música clásica y luego la misma gente lo hacía a uno que nos estuviéramos contrapunteando con la misma música ¡no a faltarse uno pues! sino con los instrumentos para ver ¡cual puede más! ¡Todo ha cambiado bastante! y a mí me da tristeza... ¡todo ha cambiado! luego los músicos viejos nos ponemos a comentar todo esto y pensamos que lo de hoy no se compara como cuando nosotros andábamos en aquel tiempo. Ahora todo es fácil todos traen sus autobuses y terminan y luego luego se van... (Entrevista a Aurelio López, 76 años, saxofón, iniciador de la banda *Flor de Chirimoyo*, 2006).

Como dice don Aurelio: "¡todo esto ha cambiado!" ¿hacia dónde y en qué sentido? Específicamente los cambios en las bandas pueden observarse en distintos ámbitos: número de integrantes, instrumentos, ocupación y oficios de los integrantes, formas de convivir en las bandas, los repertorios musicales, el valor social y afectivo que se le da a la banda y a la música tradicional, la relación con el pueblo, etcétera. Los músicos de las bandas en Tingambato ya no son los campesinos que había antes ahora son jóvenes estudiantes con otras habilidades musicales. El individualismo ha ido moldeando las relaciones sociales al interior de las bandas y la competencia y la rivalidad existe entre los propios miembros de las bandas:

Napoleón: Después con la *ECOR* se trabajó con jóvenes que no eran campesinos y se vio mayor habilidad para tocar se participó en otros eventos como festivales internacionales, ensambles, se trajeron maestros más preparados para ellos. Ellos también empezaron a irse y formaron sus bandas de esta banda surgieron los directores de las bandas actuales... los músicos de ahora son más hábiles tocan cosas más difíciles e inclusive cosas que mi papá (Eliseo Cortés) no pudo poner con su banda... sin embargo ya no existe en ellos ese compro-

miso con la música tan grande como existía antes, de compañerismo y amistad, se llevan bien entre ellos pero se acaba la tocada y se separan. Antes existía el compromiso hasta familiar ¡de toda la familia! (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda *ECOR*, 2006).

La forma de vida comunitaria que prevalecía hasta hace no muchos años en Tingambato permitía que se realizaran actividades de participación comunitaria que generalmente no estaban mediadas por el dinero. El tipo de vínculo que se establecía entre los miembros de las bandas era sumamente estrecho y afectivo, vínculos sociales que respondían a una sociedad de formas comunitarias y tradicionales:

Napoleón: En ese tiempo el maestro Eliseo tenía unos terrenos donde cosechaba y todos los señores para no perder el estudio decían: —¡nosotros vamos! Iban el domingo y le cultivaban la tierra para que él tuviera tiempo de escribirles y componerles. Había mucha unión y trabajo conjunto, había mucha tradición en los pueblos, se participaba mucho en lo social... estos grupos tenían la característica de que eran muy unidos. Lo hacían no por la cuestión económica sino *por tocar*. Por ejemplo con esta banda todas las obras de beneficio como la plaza de toros me acuerdo que decían: —Vamos a tocar y todos sacábamos los instrumentos. Nadie pensaba en lo que nos iban a pagar. O bien, que iban hacer una capilla a echar el colado y tocábamos, en los jaripeos tocábamos gratis, el día de muertos nos íbamos al panteón y poníamos un ayate enfrente y la gente pasaba dejaba su fruta. Todo era por colaboración. Las bandas se componían por campesinos, gente trabajadora... (Entrevista a Napoleón Cortés, director de la banda *ECOR*, 2006).

Estos cambios han afectado a los músicos más viejos ya que son discriminados constantemente por los músicos jóvenes. Inclusive son discriminados en las propias bandas que ellos mismos fundaron y por músicos a los que ellos formaron:

Aurelio: ...ahorita ya no quieren a los músicos viejos... antes no había esa discriminación, pues cuando yo estaba en la banda había

unos señores más viejos que yo, pero nosotros los consentíamos y ellos se sentían a gusto y ahorita ya no, *hay mucha discriminación*, si hay un viejo lo quitan luego luego... yo en lo personal siento triste porque digo —bueno, si nosotros... porque los músicos nuevos nuevos, no crea, que luego luego tocan... [una banda] siempre trae una guía de gente, gente que ya ha sido músico... esos van guiando a los principiantes y ellos se van formando porque uno los va guiando pero ya cuando ellos se sienten que ya pueden lo van haciendo a un lado a uno... (Entrevista a Aurelio López, 76 años, saxofón, iniciador de la banda *Flor de Chirimoyo*, 2006).

La discriminación que describe Aurelio López no es exclusiva del pueblo de Tingambato sino es un proceso que se está dando en toda la meseta y otras regiones purépechas:

Ignacio Marqués: ...hay un momento en qué las bandas actuales empiezan a decir: —¿sabe qué? usted (al músico viejo) no se suba al escenario, bueno... eso es como lo moderno ahora pues... que las bandas utilizan escenarios con luces y sonido y ¡todo ese asunto! Pero empiezan a relegar a los de 60 o 70 años y el viejo se siente menos o no se siente ya a gusto con esa forma de participar en la música o los músicos jóvenes le dicen: —¿sabes qué? ¡Hazte a un lado! (Entrevista a locutor de la radio XEPUR, músico de Cheranatsicuri, 2006).

Otro de los cambios que atraviesan las actuales bandas es el cambio del repertorio musical, pues actualmente la mayoría de las bandas en Tingambato se dedican a interpretar principalmente la música popular comercial, música de baile y ha perdido espacio sonoro la música regional purépecha:

Aurelio: A mi me da tristeza ver que la juventud ya no le gusta la música buena ya ellos se concretan a tocar una canción y luego está otra banda y al ratito vuelve a tocar aquella canción y nomás ¡se están repitiendo! usted está oyendo la misma música toda la fiesta porque nomás se están repitiendo. Antes había que tocar pura música buena... (Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la *Flor de Chirimoyo*, 2006).

La tristeza de no escuchar esta música regional está fuertemente vinculada con su identidad purépecha representada y construida a partir de esta música:

Eligio: ...cuando escuchamos un abajeño o un son purépecha pues... *lo sentimos en el corazón porque somos purépechas...* (Entrevista a Eligio Román, iniciador de la banda *Flor de Chirimoyo*, 65 años, trombón de émbolos y barítono, 2009).

En las fiestas sociales como en las patronales también se observan estos cambios en los repertorios musicales:

Rosalinda: Antes cuando se hacía la encaminada del castillero en las fiestas patronales se despedía con música purépecha, sonecitos, para las caminatas de los novios... que para ir al desayuno también era música purépecha y ahorita ya no. Ya la encaminada es pura cumbia o baile y eso no se usaba antes ya cambió completamente. Otro cambio por ejemplo es que en la entrada de una fiesta patronal nosotros tocábamos puras marchas *¡pero de aquí de Tingambato!* Marchas Grandes le llamamos. Ahora ya no entra una banda y entra tocando canciones... (Entrevista a integrante de la banda del CECAM, saxo alto, 2006).

Eliseo: Anteriormente en las fiestas sociales de los pueblos, bodas principalmente... había música especial para ellas pero ya la estamos transformando ya tocamos otra música. Por ejemplo en nuestros desfiles cívicos, tradicionalmente se tocaban Marchas de Honor y ahorita ya no. Esto no quiere decir que estamos en contra de los movimientos innovadores pero si es importante reconocer y conservar algo de lo que ha sido nuestra historia musical... (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

En lo referente al sonido o al estilo es común opinar que el estilo de las bandas de Sinaloa es lo que está permeando más en los estilos musicales de la región purépecha. La música tradicional, cuando es interpretada por las bandas comerciales, se toca más rápido y más fuerte:

Eliseo: Nuestro sonido tradicional era parecido a las bandas más representativas del país como serían las de Oaxaca, las de Puebla, de aquellas regiones... y ahorita ya la hemos cambiado y se trata de tocar muy fuerte... los músicos distorsionan el sonido de los instrumentos, pues no es su timbre natural y lo hacen para imitar el sonido sinaloense... (Entrevista a Eliseo Cortés Jiménez, director de la Banda Infantil, 2006).

Arturo: ... lo que ha cambiado es el estilo, como están orquestadas, ensambladas cada pieza, se hacen cambios que no tienen nada que ver con la música tradicional pues ellos con un afán de modernizar estas obras tradicionales las están distorsionando y entonces eso no ayuda a que conserven el estilo michoacano purépecha... (Entrevista a Arturo Puc, músico y profesor del CECAM, 2006).

En Tingambato los músicos más jóvenes que forman nuevas bandas difícilmente tocan entre sus repertorios la música tradicional purépecha. Su repertorio está dedicado a la música popular comercial y sólo tocan la música tradicional en eventos culturales o en alguna festividad religiosa. El mercado de la música es lo que va marcando la pauta y cuando se les contrata para una fiesta particular el repertorio ya está previamente decidido por su contratista:

Armando: ... cuando te contratan para tocar, pues desde el inicio, muchas veces ¡hasta te dan la lista de lo que tienes que tocar! entonces se ha perdido aquí en Tingambato el interés... la música purépecha se sigue tocando pero solamente en ocasiones especiales, no por gusto sino por la necesidad cuando por ejemplo te contratan para un evento cultural... (Entrevista a profesor del CECAM, 27 años de edad, 16 años en la música, toca diferentes instrumentos, compositor y arreglista, 2006).

El CECAM o las bandas de viento culturales se reconocen como los espacios donde es posible crear alternativas al mercado hegemónico de la música y formar el gusto musical por la música regional purépecha, a pesar de lo difícil que resulta *nadar* contracorriente:

Armando:... es muy difícil hacerles entender a los músicos de aquí por qué debemos seguir tocando la música purépecha... por eso yo en el

CECAM les explico la importancia que tiene esta música para nosotros y cómo las bandas de música clásica y purépecha realzan la imagen de Tingambato cuando salen a tocar a otros lados... (Entrevista a profesor del CECAM, 27 años de edad, 16 años en la música, toca diferentes instrumentos, compositor y arreglista, 2006).

Sin embargo, a pesar de perder sus espacios la música tradicional, los músicos más jóvenes consideran que la música tradicional se está transformando para poder continuar existiendo. Los músicos jóvenes buscan, exploran y experimentan con otros géneros y con instrumentos distintos a los usados para la música tradicional:

Georgina: Cuando te iniciaste en la música ¿tenías el gusto por alguna música en especial?

Armando: Sólo conocía la música de las bandas de aquí, pero me he dado cuenta de que hay muchísimos más estilos, hace dos años entré a un curso de jazz y me gustó muchísimo, y siempre me ha gustado la música purépecha... cuando empecé a estudiar, con el maestro Eliseo, él siempre trató de inculcarnos eso de que *la única música que valía la pena estudiar era la música clásica y regional o de otro estados pero siempre representativa del pueblo...* pero ahora creo que uno no se debe encerrar en una sola cosa *si valoro la música purépecha* pero creo no debemos encerrarnos ahí, debe haber algunos cambios, ¡claro seguir conservando!, pero pienso que no siempre... (Entrevista a profesor del CECAM, 27 años de edad, 16 años en la música, toca diferentes instrumentos, compositor y arreglista, 2006).

Georgina: ¿Consideras que se está perdiendo una tradición?

Julián Martínez: No, no se está perdiendo. La práctica de la música sigue estando ahí y siguen tocando abajeños con órgano melódico pero los tocan, están buscando su camino, se desarrolla en esas exploraciones se está ramificando de muchas formas, una muy influenciada por la música comercial como abajeños como cumbias, hacia el mercado. Pensar que se tiene que tocar siempre con la misma dotación y las mismas tonalidades es pensar la música como objeto de museo y cuando tú mismo como músico tradicional piensas que debes tocarla siempre como se ha tocado, la condenas a que

desaparezca... (Entrevista al Coordinador del Programa de Educación Musical Regional, músico tradicional, violinista, 2006).

REFLEXIONES FINALES

Los pueblos indígenas se han apropiado creativamente de nuevos elementos culturales como las bandas de viento para dar continuidad a sus tradiciones y a su identidad indígena. Las bandas de viento tradicionales son espacios donde se recrea la memoria musical en la interacción cotidiana cuando los músicos más viejos cuentan historias y anécdotas de las *bandas de antes*. Así el pasado se reconstruye y actualiza para que niños y jóvenes se sientan que forman parte de ese pasado y por lo tanto del futuro musical de Tingambato.

Las vidas de Salvador Próspero y Eliseo Cortés lejos de ser individuos aislados son nodos importantes donde se articula el pasado, el presente y el futuro de la música purépecha en Tingambato. Los dos músicos son recordados como comprometidos defensores de la música tradicional y por lo tanto identidad indígena purépecha. Estos recuerdos colectivos deben conocerse para facilitar la acción social a favor de la música tradicional y que no sea sustituida radicalmente por el ritmo que está de moda.

Por otra parte, las historias que cuentan los músicos son relevantes para reconstruir también la memoria musical de toda la región. Los músicos purépechas están llenos de anécdotas por sus salidas del pueblo y sus encuentros con otras bandas, con otros lugares y otras identidades musicales. Conocer la narrativa de estas historias no sólo permite analizar de qué recuerdos están hechas las *memoria individuales*, sino también nos permite crear vínculos con la colectividad de los músicos purépechas.

Dar a conocer estas historias nos aproximan a un tiempo muy diferente al actual, caracterizado *por hacer las cosas por gusto y no por dinero*. Los recuerdos de los músicos más viejos nos hablan de una identidad grupal de banda forjada de manera distinta a la identidad grupal de los músicos de las bandas actuales. Su contexto era distinto, pues ser músico más que un oficio, era una forma de vida, de *superación* y existía un fuerte sentido comunitario regido por valores distintos a los del merca-

do. La interacción entre personas de distintas edades, niños, jóvenes, viejos y el respeto por los músicos más viejos en las bandas de viento era una práctica común que actualmente es prácticamente inexistente en las bandas de Tingambato.

La tensión entre tradición y modernidad está presente en las narrativas de los músicos. Los más viejos consideran que la música tradicional se está perdiendo en tanto que la mayoría de las bandas de Tingambato (10 de 12) dedican muy bajo porcentaje de su repertorio a la música tradicional, sólo se toca si se paga por ella. Por otra parte los jóvenes consideran que la música regional debe transformarse y ubicarla en sus nuevos contextos. Considero que si bien es cierto que es importante *cam-biar para mantener*, no podemos ser neutrales ante todos los cambios. Como vimos los cambios musicales (estructura musical, instrumentos, formación de las bandas, etcétera) vienen acompañados de cambios sociales en la población indígena como la discriminación generacional y el individualismo. Por lo tanto, en concordancia con la idea de que una tradición debe cambiar para existir hay que preguntarse ¿hacia dónde deben darse estos cambios? ¿desde dónde y por quiénes deben ser generados? Preguntas eminentemente políticas que nos evidencian las relaciones de poder que existen en el mundo de la música.

Finalmente hay que señalar que la presente investigación nos lleva a sostener que el *recordar* o el *hacer memoria* no es un acto individual sino un acto profundamente colectivo donde se articulan las distintas narrativas sobre el pasado para crear comunidad e identidad. El pasado, como señalé al inicio de este texto, juega un papel fundamental en la práctica actual de la música tradicional, de ahí la importancia de conocer qué se narra y cómo se narra el pasado para que las nuevas generaciones puedan *hacer memoria*, una memoria colectiva de la música purépecha.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 25 de mayo de 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN Y RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 17 de octubre de 2009