



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y
ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**TRADICIÓN EN MOVIMIENTO.
MEMORIA, IDENTIDAD Y EXPERIENCIA EN LA
FORMACIÓN DE LOS MÚSICOS DE SANTIAGO
ZOOCHILA, ENTRE 1950 y 2022.**

T E S I S

**PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

P R E S E N T A

NORA AMANDA CRESPO CAMACHO

DIRECTORA DE TESIS:

DANIELA TRAFFANO

OAXACA DE JUÁREZ, OAXACA

SEPTIEMBRE 2024

©CRESPO CAMACHO NORA AMANDA 2024

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL
UNIDAD PACÍFICO SUR
PÁGINA DE FIRMAS**

El presente Comité y Jurado evaluador ha decidido aprobar, como parte de los requisitos para optar al grado de Maestro en Antropología Social, la tesis: “**Tradición en movimiento. Memoria, identidad y experiencia en la formación de los músicos de Santiago Zochila entre 1950 y 2022**” presentada por: **Nora Amanda Crespo Camacho**.

Dra. Daniela Traffano

CIESAS Pacífico Sur

Dr. Gonzalo Alejandro Sánchez Santiago

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Oscar López Nicolás

CIESAS Pacífico Sur

Dr. Manuel de Jesús Ríos Morales

CIESAS Pacífico Sur

Septiembre de 2024

A Antonio, quien todos los días me invita a subir al campanario para disfrutar la
vista desde lo alto

A Lia, nuestra princesa zapoteca, heredera de las nubes, la música y la bondad
sabia

A Yuban, nuestro más joven y grande maestro, guía en nuestro viaje a lo esencial

A Diana, mi hermana y compañera en las mayores aventuras, desde
Erongarícuaro

A Don Florencio, in memoriam

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a Dios por la guía y protección para sortear las dificultades en esta etapa, por la provisión de las condiciones necesarias para realizar y concluir el estudio, por bendecirme con esta bella experiencia de investigación.

A la autoridad municipal de Santiago Zochila por la autorización y el apoyo brindado para realizar el trabajo de campo.

A los habitantes de Santiago Zochila por su hospitalidad.

A los músicos de Santiago Zochila por su interés y generosidad para colaborar en la investigación. Agradezco, especialmente, al maestro Gabriel Ríos por su invaluable colaboración y aportación al estudio.

Al profesor Francisco Sigüenza, la profesora Manuela Veneranda Luna y al señor Valentín Ríos por su colaboración en la reconstrucción del contexto histórico de Santiago Zochila en el periodo analizado.

A mi familia zochileña por su apoyo en la realización de la investigación.

A Evelia por su invaluable apoyo en el cuidado de mis hijos que me permitió conciliar el trabajo de campo y las tareas de la crianza.

Al tío Esteban León por su apoyo en este y otros proyectos musicales.

A mis padres y hermanos por su inmenso apoyo lo que me permitió llegar a la meta.

A los profesores del posgrado en Antropología social del CIESAS Unidad Pacífico Sur por ser parte de mi formación como científica social.

A mi directora, la Dra. Daniela Traffano, por su acompañamiento comprometido.

A los miembros del Comité de tesis; los doctores Manuel Ríos, Gonzalo Sánchez y Oscar López por sus valiosas observaciones durante el proceso investigativo y la redacción del manuscrito.

A Ricardo Rodarte por su asesoría en el análisis de los datos estadísticos.

A Jorge González, por su apoyo en la digitalización del disco y la búsqueda de información documental.

A mis maestros y amigos; Dra. Marialba Pastor, Dra. Michelle Ordóñez, Dra. Rosario Sánchez, Dra. Carmen Díaz, Dr. Juan José Yañez y psicoterapeuta Carmen Ramírez por inspirarme a seguir mi vena investigativa.

Al personal del AM por todas esas tazas de café llenas de generosidad.

También, agradezco al Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnología (CONAHCYT) por la beca otorgada durante este proceso académico.

RESUMEN

TÍTULO DE LA TESIS:

TRADICIÓN EN MOVIMIENTO. MEMORIA, IDENTIDAD Y EXPERIENCIA EN LA FORMACIÓN DE LOS MÚSICOS DE SANTIAGO ZOOCHILA, ENTRE 1950 y 2022.

FECHA DEL GRADO:

SEPTIEMBRE 2024

NOMBRE:

NORA AMANDA CRESPO CAMACHO

GRADO PREVIO AL QUE OPTA:

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

INSTITUCIÓN PREVIA:

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

La presente investigación se centra en la identificación y comprensión de los cambios y continuidades sucedidos en las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos en Santiago Zochila, comunidad zapoteca de la Sierra Norte de Oaxaca, en el periodo entre 1950 y 2022 que han dado como resultado la configuración de la práctica cultural en la actualidad y, como repercusión, la reconfiguración de la identidad cultural.

Con el objetivo de identificar lo que ha perdurado y lo que cambiado en las prácticas de formación de los músicos en Santiago Zochila y, con esto, comprender su carácter cambiante y heterogéneo, la investigación se plantea como una etnografía histórica que integra la dimensión temporal a la práctica etnográfica para reconocer en las prácticas de formación de los músicos en el presente, por un lado, las huellas del pasado transmitidas a través de la memoria colectiva y, por otro, los elementos innovadores apropiados por los músicos en sus experiencias de formación. Además, el análisis de dichos cambios y continuidades contribuye a desentrañar los mecanismos puestos en práctica por los agentes sociales para actualizar la tradición a partir de adaptarla al contexto sociocultural del presente.

Esta tesis es entonces un esfuerzo por entender de manera crítica las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos y no repetir las visiones esencialistas,

ahistóricas e inmutables desde las cuales las políticas indigenistas y multiculturales han definido las prácticas de transmisión de la música indígena o tradicional. Así también, observar el dinamismo de la cultura, la capacidad de apropiación y traducción intercultural de los sujetos y sociedades indígenas contemporáneas, lo que servirá para actualizar las definiciones de tradición e identidad étnica y así contribuir a la elaboración de las políticas culturales basadas en la racionalidad crítica y dialéctica que ayude a superar la aplicación mecánica y simplista de los modelos multiculturales en la actualidad.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
RESUMEN	6
ÍNDICE	8
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	10
INTRODUCCIÓN	14
I. Genealogía de la investigación y mi lugar en ella.....	14
II. El área de estudio.....	17
III. El problema de la investigación.....	27
IV. Hipótesis.....	34
V. Objetivo general.....	34
VI. Marco teórico.....	35
a. La formación de los músicos, más allá de la enseñanza y aprendizaje musical.....	35
b. La formación de los músicos, una práctica heterogénea, cambiante y construida.....	39
VII. Metodología.....	41
a. Estrategia metodológica: Etnografía histórica educativa, Historia oral y Recuperación Colectiva de la Historia y la Memoria.....	41
b. Actividades y participantes en campo.....	44
c. Sistematización y análisis de la información.....	56
VIII. Orden de la tesis.....	57
CAPÍTULO 1. Etnografía histórica de la formación de los músicos en Santiago Zochila	59
1.1 La cultura musical en Santiago Zochila en la actualidad.....	60
1.2 El sistema de transmisión de los conocimientos musicales.....	80
1.2.1 Hacer la escoleta.....	82
1.2.2 Ser banda. El aprendizaje en la práctica.....	92
1.3. Los actores de las prácticas de formación de los músicos.....	97
1.3.1. Los maestros-directores.....	98
1.3.2 Los aprendices.....	100
1.3.3 Las autoridades municipales.....	102
1.4 Reflexiones finales.....	102
CAPÍTULO 2. Memoria e identidad en la formación de los músicos en Santiago Zochila	105

2.1 Los “ <i>Bene Xshilb</i> ” o “ <i>Bene walb</i> ”. La memoria de los maestros-compositores-directores originarios de Santiago Zochila.	107
2.2 La memoria de la banda filarmónica en Santiago Zochila.....	115
2.2.1 “Siempre ha habido banda”.....	116
2.2.2 “Mi papá también es músico”.....	119
2.2.3 “Zochila, pueblo de buenos músicos”.....	121
2.3 Una mirada al pasado para entender el presente.....	125
2.3.1 Bene gure Ka (los ancianos).	126
2.3.2 Los años difíciles: la memoria que nos da identidad.	127
2.4 Reflexiones finales.....	137
CAPÍTULO 3. Experiencias, apropiaciones y sentidos en torno a la formación de los músicos en Santiago Zochila	138
3.1 La historia de la Banda Nueva Generación	143
3.1.1 Primera etapa. La creación de la banda como un proyecto etnogenético, de 1983 a 1989.....	143
3.1.2 Segunda y tercera etapa. Época de transformaciones y crisis, de 1992 a 2022... ..	157
3.2 De banda regional a orquesta de viento. Experiencias y transformaciones en el aprendizaje musical.	170
3.3 De <i>Bene Xshilb</i> a <i>influencers</i> : Transformaciones en los sentidos de la formación musical y los significados del ser músico.	182
3.4 Reflexiones finales.....	187
CONCLUSIONES FINALES.....	189
ANEXOS.....	193
a. LINEA DEL TIEMPO DE LA CULTURA MUISCAL EN SANTIAGO ZOOCHILA.....	194
b. CUADRO HISTÓRICO DE DATOS ESTADÍSTICOS SOBRE EL MUNICIPIO DE SANTIAGO ZOOCHILA.....	195
REFERENCIAS.....	197

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Foto de la autora en su primera visita a Santiago Zochila, Oaxaca el 31 de diciembre de 2011. (Archivo personal de Nora Crespo)	15
Ilustración 2. Mapa de los distritos de la Sierra Norte de Oaxaca en la actualidad. Fuente: Suárez, Villaseñor y Ramírez-Aguirre (2018).	<u>18</u>
Ilustración 3. Mapa Pueblos zapotecos Xhidza y Xhon en la Sierra Norte de Oaxaca. Fuente: INPI (2023) <i>Plan Integral de Desarrollo de las Comunidades Zapotecas Xhidza y Xhon en la Región Sierra Juárez, Oaxaca</i>	18
Ilustración 4. Mapa se sectores o microregiones de la región Sierra Juárez de pueblos Xhidza y Xhon. Fuente: INPI (2023) <i>Plan Integral de Desarrollo de las Comunidades Zapotecas Xhidza y Xhon en la Región Sierra Juárez, Oaxaca</i>	18
Ilustración 5. Niños jugando al Jaripeo en Santiago Zochila Foto tomada en el mes de septiembre de 2022 por el cineasta África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022).....	21
Ilustración 6. Mapa satelital del municipio de Santiago Zochila, Google Maps (consultado 1 de febrero de 2024).....	23
Ilustración 7. Foto panorámica de Santiago Zochila tomada en el mes de septiembre de 2022 por el cineasta África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022).....	24
Ilustraciones 8-12. Fotos del taller “Al rescate de la historia y la memoria de la música de Santiago Zochila”. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022).....	46-47
Ilustraciones 13-20. Fotos del taller “Creación de contenido audiovisual Infantil y juvenil en la comunidad de Zochila”. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022).....	48 -49
Ilustración 21 y 22. Fotos del taller: “Recuperación colectiva de la historia y la memoria de la cultura musical en Zochila” Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022).....	51
Ilustración. 23. Niño de Santiago Zochila observando la línea del tiempo “Línea del tiempo de la cultura musical de Santiago Zochila para activar la memoria y escribir la propia historia” Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante octubre del 2022).....	52
Ilustración 24. Foto del taller “Recuperación de las experiencias y significados en torno a la formación musical en Santiago Zochila” Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022).....	54

Ilustración 25. Labor de la revisión y diagnóstico del estado de conservación de los documentos musicales resguardados en la escoleta de Santiago Zochila. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022).....	56
Ilustración 26: Conjunto de chirimía y tambor de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022).....	62
Ilustración 27: Antigua escoleta municipal de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022).....	64
Ilustración 28: Salón principal de la escoleta municipal de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022).....	66
Ilustración 29: Escoleta municipal de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022).....	67
Ilustración 30: Auditorio municipal de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022).....	67
Ilustración 31: Banda Nueva Generación en el templo católico de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022)..	72
Ilustración 32: Niñas, niños y adolescentes estudiantes e integrantes de la banda filarmónica Nueva Generación de Santiago Zochila, Oaxaca. Foto: África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022).....	75
Ilustración 33: Banda Municipal conocido como “De los viejitos” en el panteón de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022).....	78
Ilustración 34: Bachillerato musical de San Bartolomé Zoogocho, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022).....	81
Ilustración 35: Ensayo de la banda Nueva Generación en Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante octubre del 2022).....	85
Ilustración 36. Método Hilarión Eslava que se conserva en el archivo de la escoleta municipal de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo. (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022).....	88
Ilustración 37: Participación de la banda Nueva Generación en la celebración del Rosario en el panteón de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de noviembre del 2022).....	95
Ilustración 38 y 39: Fotos de los compositores-directores Adalberto Alcázar y Lorenzo Rodríguez que se encuentran colgadas en la escoleta de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado en septiembre del 2022).....	108

Ilustración 40: Documento conservado en la escoleta con los primeros estatutos comunales donde se otorgan garantías y responsabilidad a los integrantes de la banda de música de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 20 de noviembre del 2022).....	110
Ilustración 41: Dibujo realizado por la niña María José a partir del relato sobre Don Lorenzo Rodríguez componiendo El cenzone cantador. Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 25 de agosto del 2022).....	112
Ilustración 42: Mural Bene Xshilh (gente zochileña) realizado por Olimpia Solis, Rosa Luna Morales y Fátima Hernández Rivera en la calle 18 de marzo de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de noviembre del 2022)..	115
Ilustraciones 43 y 44: Dibujos realizados por las niñas María José (8 años) y Julia Cecilia (8 años) en el taller: Al rescate de la memoria de la música en Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 17 de agosto del 2022).....	121
Ilustración 45: Fotografía de la banda municipal de Santiago Zochila retratada en la Basílica de Guadalupe en el año de 1980, durante la primera peregrinación organizada por APSZO la cual se encuentra expuesta en el segundo piso del Palacio Municipal en Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de noviembre del 2022).....	124
Ilustración 46: Fotografía de integrante de la Banda Nueva Generación de Santiago Zochila, Oaxaca. Fotografía de: África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado en septiembre del 2022).....	140
Ilustración 47: Fotografía de integrante de la Banda Nueva Generación de Santiago Zochila, Oaxaca. Fotografía de: África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado en septiembre del 2022).....	141
Ilustración 48. Portada del segundo material discográfico de la Banda Nueva Generación grabado por Radio Educación en el año de 1986, del cual se conservan varios ejemplares en el archivo de la escoleta de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de septiembre de 2022).....	145
Ilustración 49. Fotografía de algunos de los niños que iniciaron clases del solfeo en el año de 1983 Fuente: Gabriel Ríos.....	150
Ilustración 50. Foto de la Banda Nueva Generación en el templo católico de Santiago Zochila, diciembre de 2011. Foto: Diego Mier y Terán.....	160
Ilustración 51. Foto de la primera camada de la Banda Nueva Generación tomada en el atrio de la Iglesia de Santiago Zochila en 1985 la cual se encuentra colgada en la escoleta de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de septiembre de 2022).....	172

Ilustración 52. Foto del maestro Gabriel Ríos dirigiendo a la Banda Nueva Generación en el evento Agenda Guelatao en el año 2017. Fuente: Antonio Sánchez.....178

Ilustración 53. Foto de Antonio Sánchez tocando con la Banda Nueva Generación en el evento Agenda Guelatao en el año 2017. Fuente: Antonio Sánchez.....180

Ilustración 54. Foto de instrumentos de viento sobre petate en la celebración de Año Nuevo en Santiago Zochila, diciembre de 2011. Foto: Diego Mier y Terán.188

INTRODUCCIÓN

I. Genealogía de la investigación y mi lugar en ella

La primera vez que fui a Santiago Zochila fue el 31 de diciembre del año 2011. Yo estaba de visita en la casa de Diego y Kythzia, dos queridos amigos de la universidad que acababan de cambiar su residencia a la ciudad de Oaxaca. Diego fue invitado a la comunidad ubicada en la Sierra Norte, a tres horas de la capital oaxaqueña, para conocer a los integrantes de la banda de viento, hacer una sesión fotográfica y empezar el diseño de la portada del disco que la banda acababa de grabar. La invitación resultó muy atractiva para los tres chilangos admiradores de la gente y la cultura oaxaqueña. Cuando llegamos al pueblo nos llevaron a comer a la casa de la familia que en ese año fungió como padrino del niño Dios. Apenas nos acomodamos en una mesa y empezó a sonar la banda del pueblo. La música llenó todo el espacio. Nadie hablaba. Sólo comían y escuchaban. La banda de viento tocaba a todo volumen un arreglo de la canción *Así fue* del cantautor mexicano Juan Gabriel. Los tres quedamos estupefactos. Nos miramos. Teníamos lágrimas en los ojos. Estábamos muy emocionados de escuchar a la Banda Nueva Generación.

En la etapa de nuestros estudios de licenciatura en la Universidad Iberoamericana entre el año de 1995 y 2000, fuimos impactados por el levantamiento indígena zapatista. Siendo estudiantes participamos en los campamentos por la Paz en Chiapas organizados por docentes del departamento de Antropología de la misma universidad y conformamos la Asamblea estudiantil desde la cual organizamos foros de discusión sobre la situación de la universidad y del país.

Cada uno, desde nuestras disciplinas; Diego desde el Diseño gráfico, Kythzia, desde el Diseño industrial y yo desde la Historia del arte, comenzamos a integrar el proyecto etnopolítico de las comunidades indígenas como tema de investigación e intervención. Pocos profesores se mostraron sensibles y dispuestos a introducir el tema en las aulas. En mi caso, mi trayectoria como bailarina de danza contemporánea y mi encuentro con el mundo indígena me llevaron a interesarme en temas poco abordados por la disciplina de la historia del arte occidental, como las expresiones escénicas y el arte indígena. Varios de mis trabajos escolares, incluyendo mi tesis, los dediqué a analizar críticamente los conceptos de arte, arte popular y arte culto utilizados por la disciplina para clasificar y jerarquizar la producción artística y estética según el modelo

eurocentrista y postcolonial, al mismo tiempo que combinaba mi vida académica y el activismo estudiantil.

Al egresar de la universidad, los tres dirigimos nuestras trayectorias profesionales y proyectos de vida con la conciencia de pertenecer a un país pluricultural, pero profundamente desigual y racista, y con la visión de contribuir, desde nuestras trincheras a construir un mundo “donde quepan muchos mundos”.

De esa visita a Zochila en diciembre del 2011, resultó, además de la portada del disco, una amistad y, meses después, mi relación de noviazgo con Antonio Sánchez, músico trombonista, originario de la comunidad quien recién había egresado de la licenciatura en Música de la Escuela de Música Vida y movimiento Ollin Yoliztli y, en ese entonces, se encontraba fungiendo como codirector de la banda Nueva Generación.

En los siguientes años, Zochila representó, además del hogar de mi familia política, un sitio para descansar de la gran ciudad, disfrutar de la naturaleza y, sobre todo, tener la posibilidad de encontrarme con personas culturalmente diversas, o en palabras de Esteban Krotz (2002) tener una experiencia humana de la otredad o experiencia de la alteridad.



Ilustración 1. Foto de la autora en su primera visita a Santiago Zochila, Oaxaca el 31 de diciembre de 2011. (Archivo personal de Nora Crespo)

En nuestras visitas, cada periodo vacacional de verano e invierno, Antonio participaba como músico en los compromisos de la banda Nueva Generación; calendas, audiciones, misas, etc., y, en ocasiones como gestor, tallerista y arreglista, lo que me permitió mirar de cerca las prácticas musicales, su vitalidad y relevancia en la dinámica social, lo que derivó en mi interés, primero, por apoyar a la banda en la gestión de proyectos y financiamiento y, en segundo lugar, realizar una investigación académica sobre la formación de los músicos en la comunidad.

Por otro lado, mi formación como historiadora social en la maestría en Historia de la UNAM que concluí en diciembre del 2012, así como mi desarrollo profesional en la educación histórica de los sectores populares y subalternos desarrollado a partir de mi labor como docente en el Instituto de Educación Media Superior de la CDMX desde el año 2003, determinó mi interés por desarrollar proyectos de documentación de las narraciones del pasado del pueblo relatadas por mis suegros, el señor Florencio y la señora Estela, y otras personas de la comunidad, así como por las marcas históricas en el entono y la vida cotidiana del pueblo.

Así también, mi deseo por contribuir a la reconstrucción de la historia del pueblo y rescatar la memoria colectiva, me llevó a realizar una búsqueda de información sobre Santiago Zoochila en las bibliotecas de la UNAM y el COLMEX, a las cuales asistía continuamente debido a que estaba realizando mi tesis de la maestría en Historia. Los proyectos esbozados y el material bibliográfico obtenido permanecieron guardados en mi computadora por varios años, hasta la realización de la presente investigación.

Durante los primeros diez años de visitas a las tierras zochileñas, antes de trasladar nuestra residencia a la ciudad de Oaxaca, mi rol principal en el pueblo fue el de *Ennore Enton*, “Esposa de Antonio” y “Esposa de un músico”, lo que se tradujo en la obligación de respetar los roles asignados a las mujeres en la comunidad, centrar mis actividades en el cuidado y acompañamiento al interior del espacio familiar y limitar mi participación en los espacios destinados a la acción de los varones. Sólo a partir del apoyo que ofrecí a la Banda en la elaboración de un proyecto para gestionar recursos en el INPI a mediados del 2020, algunas personas de la comunidad me comenzaron a identificar ya no sólo como la “esposa de Antonio”, sino como “la profesora” por mi habilidad para escribir y elaborar proyectos.

Mi deseo de contar con más herramientas para comprender las prácticas culturales del pueblo y, a partir de esto, seguir contribuyendo en la realización de proyectos para el mejoramiento de las condiciones de vida de su población, fue determinante en mi decisión de estudiar la maestría en Antropología Social en el CIESAS Unidad Pacífico Sur. Al momento de ingresar a la maestría y definir el área de estudio también fue clave mi lugar como “esposa de un

músico” ya que pensé que esto me posibilitaría obtener, más fácilmente, la autorización de las autoridades municipales para realizar el estudio y contar con el apoyo de mi familia política para llevar a cabo la inmersión en campo acompañada de mis dos hijos de 8 y 6 años.

En resumen, mi subjetividad como mujer urbana; ex bailarina de danza contemporánea; perteneciente a la generación de universitarios marcados por el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional; historiadora del arte y social, docente y especialista en educación histórica; esposa de un músico originario de Santiago Zochila; y madre de dos niños de edad escolar, influyó en el planteamiento del problema de investigación centrado en la formación de los músicos en Santiago Zochila desde la mirada diacrónica, crítica y decolonial.

II. El área de estudio

El municipio de Santiago Zochila está asentado en el distrito de Villa Alta en la Sierra Norte de Oaxaca. Es parte de la microrregión Zoogocho¹, que es, como afirma el investigador de origen zapoteco Manuel Ríos (2013), uno de los ocho sectores que conforman el área zapoteca de la Sierra Norte de Oaxaca. (p. 42)². Cultural y lingüísticamente, pertenece a la subárea conocida como Bene xhon (Ríos, 2017) Sus habitantes son hablantes del didxa Xhon o Zapoteco serrano del sureste medio, al igual que las comunidades vecinas: Solaga, Tavehua, Zoogocho, Yazachi el Bajo, Zochina, y Yalina, según la clasificación del Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas (INALI).

¹ La microrregión Zoogocho o nicho ecológico social está conformada por quince comunidades serranas (tres del distrito de Ixtlán y doce del distrito de Villa Alta) que comparten características geográficas, económicas, socio-culturales y que además se constituyen en torno a la dinámica comercial generada por el mercado semanal que se realiza en la comunidad de San Bartolomé Zoogocho. A lo largo de su historia, la población de esta microrregión ha experimentado diversos cambios. (Ramos, 2011, p. 20) En cada microrregión existe en sus comunidades una afinidad cultural que nace del hecho de compartir una tradición cultural y una zona geográfica de la comunicación que se da a través de los mercados, fiestas y santuarios” (Ríos, 1995, p. 31)

² Principales datos geográficos: Pertenece al distrito de Villa Alta y limita al norte con Zochina, al sur con Yalag, al oriente con San Francisco Cajonos y al este con Yatzachi el Alto. La superficie total del municipio es de 8.24 km². Por su territorio corre el río Cajonos, un río vivo que nace del cerro del Zempoaltépetl, una de las montañas más altas de Oaxaca, y desemboca en el río Papaloapan en el estado de Veracruz

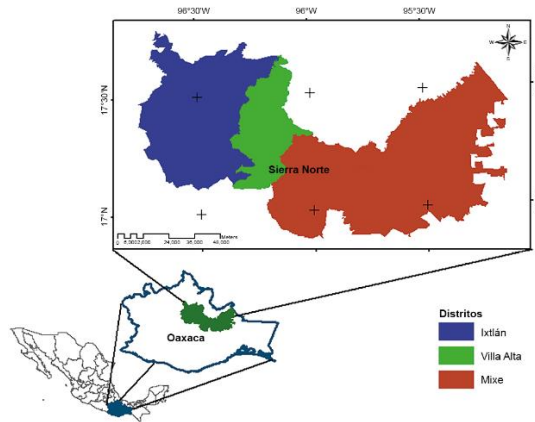


Ilustración 2. Mapa de los distritos de la Sierra Norte de Oaxaca en la actualidad. Fuente: Suárez, Villaseñor y Ramírez-Aguirre (2018).

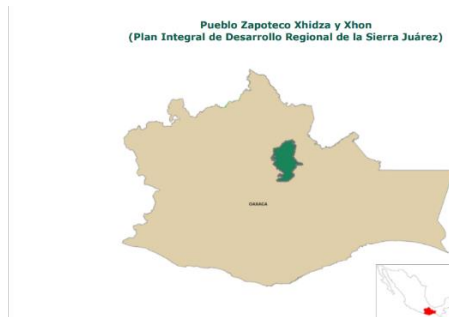


Ilustración 3. Mapa Pueblos zapotecos Xhidza y Xhon en la Sierra Norte de Oaxaca. Fuente: INPI (2023) Plan Integral de Desarrollo de las Comunidades Zapotecas Xhidza y Xhon en la Región Sierra Juárez, Oaxaca.



Ilustración 4. Mapa se sectores o microregiones de la región Sierra Juárez de pueblos Xhidza y Xhon. Fuente: INPI (2023) Plan Integral de Desarrollo de las Comunidades Zapotecas Xhidza y Xhon en la Región Sierra Juárez, Oaxaca.

De acuerdo con el último censo de población (INEGI, 2020), en la comunidad habitan 425 personas; 206 hombres y 219 mujeres. El 60 por ciento de la población mayor de 4 años habla la lengua zapoteca o *didxa xhon*, de los cuales, el 4 por ciento de la población es monolingüe en la lengua originaria y el 56 por ciento es bilingüe zapoteco-español, y el 39 por ciento restantes son monolingües de español. Por otra parte, la población de 12 años y más consta de 357 personas de las cuales 180 son económicamente activos.

En la actualidad, las principales actividades económicas son: la producción de pan y mezcal que comercializan en los pueblos vecinos, el trabajo de albañilería dentro del pueblo y en pueblos vecinos, la comercialización de productos de abarrotes y de comida elaborada como tortillas, tamales y tacos. La agricultura de temporal, caracterizada por ser de autoconsumo, y las actividades de cría de animales domésticos que fueron las actividades económicas primordiales hasta iniciado el siglo XXI, hoy son realizadas, según los datos del censo (INEGI, 2020), por el cuarenta por ciento de la población.

El régimen de tenencia de la tierra es de tipo comunal y cada familia posee pequeñas parcelas en calidad de propiedad privada en las que construyen sus casas o utilizan para cultivar.³ En la actualidad, pocas familias conservan algunas de las formas de producción campesina tradicional en la milpa y para obtener los productos como el mezcal y la panela, las cuales se caracterizan por ser procesos manuales en lo que participa toda la familia y la tecnología predominante es sencilla como hachas, machetes, palas y coas. Sin embargo, cada vez más, se hace uso de herramientas más modernas como la máquina para exprimir caña, motosierra y tractor. La milpa también está siendo sustituida por la producción de monocultivos de maguey y jitomate.

Al respecto, el señor Valentín Ríos mencionó:

Claro que ahora sacan mucho mezcal, pero ahora es más fácil de trabajar. Por la tecnología. Ahora ya no se usa el hacha, estar cargando todo teníamos que cargar en la espalda el maguey,

³ Para comprender las características de la tenencia comunal de la tierra en esta región es necesario conocer las raíces y la evolución histórica, tal como las relata Leticia Reina: “La política de la corona fue asegurar territorios a las poblaciones que de antiguo ya eran habitadas lo que no hizo más que sancionar de facto por la vía de la corona lo que ya pertenecía a los pueblos. Los siglos XVII y XVIII fueron decisivos para la conformación de la comunidad indígena como sujeto agrario. En el siglo XIX fue un periodo de tensión entre los intereses de las comunidades y los del naciente estado mexicano con su legislación liberal sobre la tierra. Varias comunidades se mantuvieron como comunidades agrarias a pesar de la legislación liberal. La comunalidad de la propiedad agraria tuvo eco en la aplicación del programa agrario de la revolución de 1917 y la reforma agraria de Lázaro Cárdenas en la década de 1930. En este periodo se crea el Comisariado de Bienes comunales que era diferente a las autoridades municipales que se encargaban de todo lo relacionado a la tierra. La aplicación de la reforma agraria fragmentó al ayuntamiento o municipio. Otro factor fue la segregación de unos pueblos frente a otros. En el virreinato se concibieron varias categorías de asentamientos indígenas. Los pueblos cabecera y los pueblos en los que vivía la nobleza indígena. Las relaciones de poder se han generado, establecido y disputado en torno, también al control y acaparamiento de la tierra (Reina, 1988, pp.13-30)

ni siquiera tenía un burro para cargar la leña y el maguey. Cuando machacábamos el maguey era con puro mazo. Ahora ya tienen maquinaria para moler maguey. Ahora para transportar el maguey tienen carro, para cortar un árbol tienen motosierra, tienen tres alambiques, antes era pura olla de barro. Teníamos que ir hasta Yalalag para comprar las ollas para echar el bagazo, aparte de lo que utilizamos en la lumbre.

En Zoochila, como en muchos pueblos de la región, pocos jóvenes se interesan en el campo como forma de vida. “La milpa se percibe como un sistema ineficiente e irracional. La inversión de tiempo y de dinero no rinde frutos” (Astorga, 2016, p. 11).

Por otro lado, el trabajo comunitario y la ayuda recíproca⁴ (en zapoteco Shin Raue Na Gzo.on) como los pilares de la economía campesina basada en el autoconsumo, intercambio y redistribución que sobrevivió hasta entrado el siglo XXI, paulatinamente, han sido desplazados y sustituidos por la entrada de las remesas, las distintas formas de trabajo asalariado y los subsidios de los programas federales para combatir la pobreza y marginalidad en las comunidades rurales. Como observa el antropólogo Manuel Ríos (1995) en la región el tequio y la gozona, en menor medida, dos instituciones que han sobrevivido como elemento distintivo de la identidad zapoteca, se siguen practicando, pero conviven con formas de producción capitalista (en Mino, 2017, p. 207).

En Zoochila, el tequio o trabajo comunitario es una actividad central de la vida comunitaria respaldada por la asamblea del pueblo y regulada por la autoridad municipal. Realizar los múltiples servicios durante el año como limpiar los senderos, limpiar el maguey, sembrar y cosechar el maíz, etc, es obligatorio para los varones mayores de 18 años y las mujeres madres solteras. Contrariamente, la práctica de la gozona o ayuda mutua para el trabajo agrícola ha desaparecido casi totalmente debido a la tecnificación de la siembra, el cambio del sistema diversificado al monocultivo y la monetización de la vida. En el presente, existen grupos de trabajadores del campo, llamados “mozos” en el pueblo, conformados por los mismos habitantes de la comunidad que realizan los trabajos del campo a cambio de un salario por día o por semana.

⁴ La ayuda recíproca se apoya sobre el principio de dar y recibir en la misma proporción. Esto, indudablemente conlleva un derecho y una obligación que mantiene la unidad interna y permite la reproducción de la sociedad (Ríos, 1995 en Mino, 2017, p. 208)

Para ampliar la comprensión sobre la práctica y el significado de la gozona en los pueblos zapotecos de la sierra es obligatoria la lectura del texto de Julio de la Fuente titulado “Gozona agrícola y gozona yalalteca” (De la Fuente, 1990, pp. 157-166)



Ilustración 5. Niños jugando al Jaripeo en Santiago Zochila Foto tomada en el mes de septiembre de 2022 por el cineasta África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022)

Santiago Zochila es uno de los 418 municipios de Oaxaca circunscritos al sistema de elección por Usos y Costumbres⁵. Como tal, su organización social se rige por el sistema normativo indígena como “factor de reproducción de los patrones de la vida comunitaria, en el cual se interrelacionan funciones económicas, políticas, cívicas y religiosas”⁶ (Ramos, 2011, pp. 38-39). En Zochila, al igual que en la mayoría de las comunidades zapotecas de la Sierra Norte, el sistema de cargos como gobierno interno es el principal elemento integrador y preservador de las costumbres y tradiciones locales o propias.

Zochila es también la cabecera de la Parroquia de Santiago Apóstol que integra a once pueblos⁷. El lugar de parroquia le confiere a Zochila distinción frente a los otros pueblos. En el pueblo se ubica la casa parroquial o curato y la actividad religiosa que se traduce en misas, celebraciones litúrgicas, fiestas anuales del pueblo, es intensa. La mayoría de su población es católica, aunque desde finales de la década de los setenta existe en el pueblo una congregación de Testigos de Jehová de poco más de veinte miembros. Los cargos religiosos son muy

⁵ Dicho sistema fue reconocido con la promulgación de la Ley de Derecho de los Pueblos y Comunidades Indígenas de 1998 en que se oficializó el respeto a los procesos tradicionales de elección de las autoridades locales.

⁶ “Esta organización se configura un proceso de continuidades y cambios que se manifiestan, por un lado, en el afán de conservar los patrones de vida comunitaria y, por otro lado, en la tendencia de reajustarlos o reorientarlos ante los límites impuestos desde el exterior por la sociedad dominante” (Ramos, 2011, p. 75)

⁷ Santiago Zochila, San Jerónimo Zochina, San Baltazar Yatzachi el Alto, San Baltazar Yatzachi el Bajo, Santa María Xochixtepec, Santa María Tavehua, San Bartolomé Zoogocho, Santa María Yalina, San Sebastián Guiloxi, Santa Catarina Yahúo y Santiago Laxopa

importantes. La asamblea designa cada año a un presidente de la iglesia y a los sacristanes, que son los que auxilian al presidente de la iglesia para realizar las actividades como la limpieza cotidiana del templo o la tarea de adornar la iglesia en las celebraciones. También se nombran a los mayordomos los cuales se encargan de ir recabando fondos para apoyo de la iglesia.

Algunas fuentes establecen que el nombre de Zoochila proviene de la palabra en zapoteco *Yorxchil* que significa "arena que resbala"⁸. Dicho nombre hace alusión a la planicie en la que está asentada la comunidad, la cual, por el norte, está rodeada por montañas y hacia el sur descende hasta llegar al río Cajonos. La traza urbana del pueblo está ordenada a partir del montículo en el que se encuentra el templo católico construido en el siglo XVII al lado sur del pueblo, desde el cual descende hacia el norte la calle principal, la cual se llama "18 de Marzo" en la que se encuentran las sedes de las diferentes instituciones civiles y religiosas que regulan la vida del pueblo; la clínica de salud, el jardín de niños, la caseta telefónica, el molino, el palacio municipal, la tienda Diconsa (antes Conasupo), la cárcel, la cancha de basquetbol, la primaria, el auditorio municipal, la escoleta, el pozo y la capilla de San Antonio. Las viviendas se encuentran del lado oriente y poniente de la calle principal. Entre los habitantes del pueblo, esta área es conocida como el centro del pueblo y es donde tienen lugar la mayoría de los actos cívicos y religiosos en los que participa la banda de música. En los extremos del pueblo se hallan los ranchos en los que crían animales y las zonas de cultivo de milpa y maguey, así como el panteón, el basurero, la telesecundaria, la cancha de futbol, los palenques en los que producen mezcal y los trapiches donde se saca la panela.

⁸ Palabra compuesta de dos dicciones: *yorx* "arena" y *chxil* "se resbala"; por lo tanto, *Yorxchil* significa "Arena que resbala". ([Santiago Zoochila \(Oaxaca\) Santiago Zoochila, pueblo grande mexicano \(pueblosamerica.com\)](#)) Fuente original aún desconocida.

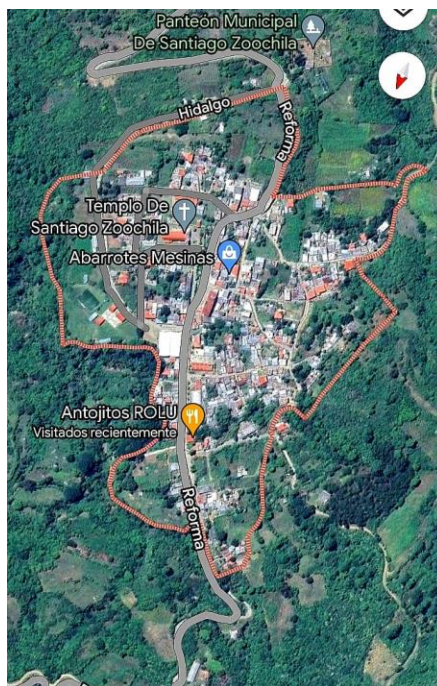


Ilustración 6. Mapa satelital del municipio de Santiago Zochila, Google Maps (consultado 1 de febrero de 2024)

“Mi lindo Zochila”, como le dicen algunos de sus habitantes, se caracteriza por su apariencia ordenada y limpia. Sus calles pavimentadas, flanqueadas por bardas con enredaderas, algunas casa de adobe, cada vez más sustituidas por las de tabiques de cemento desde la década de 1980⁹, letreros coloridos con llamados en lengua zapoteca a ser buen ciudadano, murales bien elaborados, los pozos limpios con arreglos florales, jardineras bien cuidadas y limpias, espacios delimitados para cada una de las actividades: escolares, religiosas, económicas, la fila de grandes magueyes flanqueando la carretera de entrada al pueblo, la iglesia blanca esplendorosa que se ve desde todos los pueblos vecinos, el curato recién remodelado, dejan ver la participación de la comunidad en su cuidado y embellecimiento, pero también los estándares urbanos de progreso que comenzaron a entrar al pueblo desde la década de los setenta.

Santiago Zochila también es un lugar con marcas históricas del periodo mesoamericano y colonial. En las calles y construcciones, en vestigios arqueológicos encontrados por gente de la comunidad, en su arte religioso (retablos y esculturas religiosas), en las prácticas culturales y el entorno de vida aparecen las marcas del pasado remoto que los habitantes de ahora nombran como *Bene wlbash* “gente muy antigua” y *Bene gure* “nuestros abuelos”.

⁹ Los datos del censo de INEGI de 1990 revelan que en esos años se comenzó a construir viviendas de tabique. En ese año, de 97 viviendas, 17 fueron construidas con tabique y el resto continuó siendo de adobe.



Ilustración 7. Foto panorámica de Santiago Zochila tomada en el mes de septiembre de 2022 por el cineasta África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022)

En el pueblo son escasos los ruidos producidos por máquinas o autos o aparatos. Los anuncios a la comunidad que emiten a través de la alta voz es otro de los sonidos característicos que muchas veces rompe el silencio del pueblo. En Zochila aún se puede escuchar la naturaleza; el viento, los pájaros, el canto de los gallos y los grillos, y la caída del agua en el pozo.

Otros sonidos muy presentes son aquellos relacionados con las actividades rituales católicas; misas, rosarios, cantos, rezos, homilías. El zapoteco se escucha en las calles, en los saludos y las conversaciones entre mujeres y hombres adultos. También, se escucha en el municipio; en los diálogos entre las autoridades y los ciudadanos.

Zochila huele a humo de leña que se desprende de los fogones de cada vivienda en los que, cada mañana, las mujeres preparan las tortillas. El pueblo también huele a pan, a árboles frutales y flores.

En relación con los servicios asistenciales proporcionados por el Estado en Santiago Zochila existen: la clínica de salud del sistema IMSS, en lo que se refiere al abastecimiento se cuenta con la tienda Diconsa; en lo que respecta al aspecto educativo se cuenta con: el nivel de educación inicial de carácter indígena y el nivel de educación preescolar que dependen del sistema de Educación Indígena Bilingüe Intercultural, así también se cuenta con el nivel de educación primaria general y el nivel de telesecundaria. En Zochila no existe un bachillerato por lo que, los jóvenes que quieren acceder a este nivel deben optar por las alternativas de nivel medio superior que se encuentran en pueblos cercanos como Zoogocho y San Francisco Cajonos.

Actualmente, el pueblo cuenta con los servicios básicos como agua potable, energía eléctrica, vías de acceso terrestres, redes telefónicas y servicios de Internet lo cual se debe a la organización intercomunitaria, el trabajo comunitario y la ayuda de los migrantes con la que ha contado el pueblo desde la década de los setenta.

Otro de los rasgos que marca el presente de Santiago Zochila es la emigración de sus habitantes a la ciudad de Oaxaca, la ciudad de México y a la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos. Se estima que el número de migrantes es el doble de los que habitan en él. El 25 de julio, día en el que se celebra la fiesta más grande del pueblo en honor a Santiago Apóstol, el pueblo recibe a sus paisanos, triplicando así su población.

Esta situación, iniciada desde finales de la década de 1940, acentuada en la década de los setenta¹⁰, y multiplicada en la década de los noventa, ha traído diferentes impactos a la vida de la comunidad, casi todos negativos: incremento de la desigualdad social; múltiples procesos de reconstrucción identitaria; desplazamiento de las actividades tradicionales de producción propiamente campesinas; aumento del consumo de productos y bienes industrializados; y la desaparición casi por completo del trueque causada por la circulación del dinero de las remesas. “Actualmente, tanto en Yatzachi el Bajo como en el Alto, Zochina, Yalina, Yalalag, Los Cajonos, Solaga o Zoogocho, en vez de aminorar los efectos negativos de la migración y a más de medio siglo, no hay crecimiento poblacional, las tasas de crecimiento son las más bajas, lo cual se puede observar en las instituciones educativas” (Ríos, 2013, pp. 104-105).¹¹

Como impactos positivos de la emigración se puede considerar la organización de los migrantes, como les llama Donato Ramos “redes sociales de solidaridad” (Ramos, 2008, p.96) que aportan ayuda económica para llevar a cabo obras de infraestructura, construcciones y otras actividades de desarrollo comunitario. En Zochila, las organizaciones de migrantes de la ciudad de Oaxaca, la ciudad de México y Los Ángeles han apoyado en la construcción del palacio municipal, la remodelación de la Iglesia, el pago de la energía eléctrica, la realización de las fiestas,

¹⁰ La migración en Zochila, al igual que en toda la microrregión Zoogocho inició en la década de 1940 debido a la profunda crisis en el campo provocada por el modelo desarrollista de industrialización impuesto entre 1940 a 1970. Esta situación incrementó la migración a las principales ciudades de México. Con el Programa Bracero (1942-1964) la migración oaxaqueña se internacionalizó. A partir de 1964, al terminarse el programa Braceros, inició la migración indocumentada. (Ramos, 2011, p. 42)

¹¹ La migración ha afectado directamente a la educación. Reducción de niños en las escuelas. Muchos niños están abandonados o son enviados a los internados o Centros de integración social de Guelatao o Zoogocho. El panorama es desolador. En 1990, de los 25 municipios de Villa Alta, solamente uno registró atracción. Los primeros pueblos expulsores de población, generalmente jóvenes entre 10 y 15 años, en edad para dedicarse a los estudios y, los adultos en edad productiva fueron: Yatzachi el Bajo y el Alto, Zoogocho, Solaga, Tavehua, Zochila, Zochina, San Pedro, San Miguel y San Francisco Cajonos. Recientemente también ha afectado a Taba, Yojobi, Yohueche, Laxopa, Guiloxi, Yahui y Xochixtepec. (Ríos, 2017, p. 128)

para impulsar el empleo al construir las casas de los migrantes con las remesas, compra de instrumentos para la banda y la producción de prácticas culturales en las ciudades de destino. La comunidad de migrantes provenientes de Zochila que habitan en el sector sur de la ciudad de Lynwood, los Ángeles, cuenta con dos bandas de música y lleva a cabo las celebraciones y tradiciones del pueblo que, como afirma el antropólogo Manuel Ríos, “guardan un alto grado de identidad y de adscripción respecto a su lugar de procedencia” (Ríos, 1995 en Mino, p. 208)

De acuerdo con Ríos (2017): “La migración ha significado la única alternativa existente para seguir reproduciéndose como grupo y cultura diferenciado en la sociedad nacional. Al encontrar nuevos espacios, el grupo busca conservar nuevas formas de organizar, ayudar y participar en los lugares de destino: la CDMX, Oaxaca y Los Ángeles.” (p. 128)

La descripción del pueblo en el presente revela las tensiones propias de una sociedad indígena contemporánea sustentada en la memoria cultural e histórica y atravesada por los valores occidentales.

Sobre este rasgo, el antropólogo Manuel Ríos apunta:

es importante señalar que gran parte de las formas particulares de reproducción social, en el sentido más amplio del término, se preservan en la actualidad aun cuando el impacto de la modernización ha estado presente modificando los diversos aspectos de la vida, sus patrones y sus pautas culturales ancestrales: la lengua, las tradiciones, algunos ritos agrícolas, ciertas prácticas alimenticias y curativas, así como la música, la danza y la religión. Se puede decir que preservan un sentido propio, aunque inserto en la dinámica de la vida contemporánea. (Ríos, 1995 en Mino 2017, p. 69)

Como a través de un caleidoscopio, en Zochila se vislumbran los reflejos de la identidad comunitaria tradicional asociada a la vitalidad de las prácticas y significados culturales, pero también aparecen las sombras de la desigualdad económica y social que ha dejado el fracaso de las políticas indigenistas y multiculturales, aplicadas desde la década de los treinta del siglo XX, en su intento, como menciona De la Peña (2005) “en producir desarrollo equilibrado, ordenado, humano y que mejore la calidad de vida de la población”. (p. 369)

La desigualdad económica y social, consecuencia de la larga historia de contacto entre la comunidad y las políticas del Estado colonial y nacional, se observa hoy, principalmente, en tres ámbitos: el ámbito educativo, el laboral y el de la salud.

Algunas de las carencias que hoy se observan en el sistema de educación en Zochila son: la inexistencia de un modelo educativo intercultural, la existencia de una telesecundaria poco equipada y escasos maestros y recursos, el bajo nivel de aprovechamiento académico entre los estudiantes, la falta de bachillerato en la comunidad, el ausentismo de los maestros federales, la

ausencia de programas que atiendan a la población con discapacidad, la falta de una educación crítica y conectada con las necesidades cotidianas de la comunidad. Dichos vacíos en el sistema educativo son parte de los factores que han provocado problemáticas sociales como: la pérdida del idioma disha xhon, la falta de conciencia y participación política, la falta de una visión crítica frente al acoso de los medios de comunicación, la migración de los jóvenes por falta de oportunidades educativas y laborales, la mala alimentación de la población, la situación de opresión de las mujeres y la falta de valores democráticos e inclusivos.

En lo que respecta al ámbito laboral, la mayor problemática es la falta de recursos para el trabajo del campo y la comercialización de los productos agrarios. La nula perspectiva agraria y rural provoca que los jóvenes y adultos se empleen en actividades de construcción o migren a la ciudad de Oaxaca, a la Ciudad de México y a Los Ángeles buscando alternativas educativas y laborales.

En relación con la salud, la desigualdad se observa en la falta en el pueblo de médicos capacitados para atender las necesidades de salud y de equipo clínico y medicamentos para la población. También en la falta de planes de educación alimentaria, educación sexual, salud emocional y mental lo que ha provocado el crecimiento de enfermedades crónicas como diabetes e hipertensión.

III. El problema de investigación

El estado de Oaxaca es uno de los estados de la república mexicana con mayor diversidad y vitalidad de culturas musicales. Los estudios etnográficos han permitido reconocer la presencia de dieciocho culturas musicales; diecisiete que corresponden a los grupos lingüísticos que habitan en el estado y uno, a la música que se produce en la Ciudad de Oaxaca (Navarrete, 2010). Desde las políticas multiculturales, el periodismo cultural y la industria turística se ha difundido la idea, a través de medios periodísticos y publicaciones no especializadas, de que las culturas musicales son “ejemplos vivos de tradición y riqueza cultural ancestral” (Barbosa, 2005) y que Oaxaca es un semillero de músicos para el país (www.oaxaca.gob.mx).

Sin embargo, a pesar de la diversidad y vitalidad de las prácticas socioculturales, en Oaxaca existen pocos estudios especializados y proyectos de conservación.

Entre los estudios especializados, se puede mencionar el proyecto *Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca* (Navarrete, 2010), el cual “es una etnografía musical, es decir, una descripción basada en trabajo de campo en el que se realizaron entrevistas a profundidad con los agentes musicales, se grabó una gran diversidad de músicos y se analizaron los procesos por los que

atravesan las músicas. A la vez se trata de un proyecto de Antropología aplicada porque este esfuerzo científico tiene la finalidad de influir sobre los planes del sector cultural en materia musical.” (pp. 5-6)

Entre los proyectos de conservación, se puede mencionar el proyecto *Instrumenta Oaxaca*, el cual “fue un proyecto-programa académico y artístico de cursos de perfeccionamiento musical, con maestros de prestigio internacional, en la ciudad de Oaxaca, que inició en el año 2003 y tuvo su última emisión en el 2016.” (Larrañaga, 2021) La última emisión tuvo un apartado titulado *Tradición*, el cual “[...] tuvo/tiene el objetivo de promover acciones y enriquecer los procesos de desarrollo la tradición musical de Oaxaca” (García y Luengas, 2009: 116).

Del proyecto *Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca* (Navarrete, 2010) se desprendió otro proyecto de preservación de las culturas musicales llamado *Automodelo para las músicas de la tradición oral en Oaxaca*, el cual se mantiene vigente y tiene como objetivo “impulsar a los niños y jóvenes interesados en la música de sus comunidades a que se conviertan, primero en aprendices conscientes y después, con el tiempo, en los maestros que den continuidad a sus tradiciones musicales.”¹²

Las escasas investigaciones sobre las culturas musicales y la discontinuidad de los proyectos de rescate y planes gubernamentales de apoyo a los procesos de formación musical en Oaxaca¹³ repercuten en el desconocimiento sobre los agentes musicales (comunidades, autoridades, músicos) y las prácticas de trasmisión de los conocimientos musicales, así como en las prácticas políticas vinculadas a la formación de los músicos.

Existe un gran vacío de información sobre la función histórica y social que han tenido las prácticas de formación de los músicos en las comunidades indígenas de Oaxaca en el siglo XX y el inicio del siglo XXI. Si bien, existen algunos estudios históricos entorno a la educación musical en la época virreinal y el siglo XIX en Oaxaca¹⁴ que resaltan a función litúrgica y, después,

¹² www.casa.oaxaca.gob.mx

¹³ Es hasta el año 2018, con la creación del Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, la cual “es una entidad educativa cuya **Misión** es impulsar el diseño, planeación, desarrollo e implementación de políticas educativas destinadas a fomentar la **práctica musical colectiva** como instrumento de inclusión de los sectores más vulnerables de nuestra sociedad[...], generando e implementando **modelos de educación musical comunitaria y profesional** que garanticen su pleno desarrollo” [Fomento Musical \(cultura.gob.mx\)](http://FomentoMusical.cultura.gob.mx) que los procesos educativos en torno a la llamada música tradicional ha tenido mayor impulso y continuidad.

¹⁴ Entre los pocos estudios, es posible mencionar los siguientes: Navarrete, S. “Comunidad y ciudadanía: La transición de las capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca” en: Navarrete, S (coord.) (2013) *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, México: CIESAS, pp. 301-361 [en línea] y Santamaría, L. “Las voces de la música y la armonía bien concertada de las costumbres. La educación musical en la catedral de Antequera (1649-

de formación de ciudadanos (Camacho, 2013, p. 20), aún falta documentar las prácticas de formación de los músicos en el siglo XX, y durante las primeras dos décadas del siglo XXI.

Los escasos análisis sobre la educación musical en contextos indígenas a nivel nacional del siglo XXI han sido realizados desde la etnomusicología, la psicología social y la ciencia de la educación (Hernández, 2015, De Agüero, 2006, Luengas, 2019, Flores, 2014, Camacho, 2009, Payán, 2017). Estos resaltan dos aspectos de dichas prácticas: la característica comunitaria y el papel de la oralidad en la trasmisión de los conocimientos musicales.

Desde estas investigaciones se entiende el aprendizaje de la música como una forma de afiliación a la comunidad. “El aprendizaje de la música se inicia en la comunidad desde que los aprendices se afilian a la banda de viento, en la práctica mediante la acción y en la experiencia [...] les da un significado y les permite construir su identidad cultural”. (Hernández, 2015, p. 212)

Estos estudios también resaltan los procesos de socialización implicados en la enseñanza de la música. Enfatizan la colaboración de los padres de familia en el aprendizaje musical de los niños y jóvenes. También, analizan la función de los maestros y los aprendices en el proceso de educación y trasmisión de la música. Dichas investigaciones subrayan que la educación musical en las comunidades indígenas no está dirigida a lograr metas individuales, sino que se promueven relaciones de responsabilidad mutua. “El ser músico es un arte que cultiva y comparte con la actividad sonora en la comunidad”. (Hernández, p. 220)

El segundo aspecto que ha recibido atención de los especialistas es el del papel central de la oralidad en la trasmisión de los conocimientos musicales. Los estudiosos han hecho notar que los conocimientos que se transmiten generacionalmente no sólo consisten en notas, técnicas instrumentales y repertorios musicales, sino contienen, principalmente, el pensamiento musical particular de cada comunidad expresado en ritmos, tonos, timbres y armonías, así como los paisajes sonoros a partir de los cuales los niños y jóvenes configuran su sentido de pertenencia a una región sociomusical (Flores, 2014, p. 193) También señalan que a través de la trasmisión oral de la cultura musical se comparten conocimientos comunitarios, los valores morales, las cosmovisiones, la memoria colectiva y la lengua indígena.

El músico y etnomusicólogo de origen mixteco Rubén Luengas (2021), quien se ha dedicado a reflexionar sobre el conocimiento musical transmitido generacionalmente en las

1805)” en: Morales, I. (2018) (coord.) *Aproximaciones a la historia de la educación en Oaxaca*, Oaxaca, Universidad La Salle Oaxaca A.C. pp. 17-71

comunidades indígenas oaxaqueñas, ha resaltado la urgencia de que las nuevas generaciones de músicos se acerquen a los sabios conocedores de la música, “en sus tiempos, en sus dinámicas, en su lengua y su pensamiento musical” y descubran “que mucho del conocimiento lo han aprendido día a día en su comunidad”¹⁵.

Si bien estas investigaciones han contribuido a la documentación y comprensión de los procesos de trasmisión de los conocimientos musicales en pueblos indígenas y campesinos, aún son insuficientes para comprender a fondo la importancia de la formación de los músicos, específicamente, en las diferentes regiones del estado de Oaxaca, y lo que explica su vitalidad en el presente. Uno de los aspectos que ha sido desatendido es el estudio histórico de la construcción social de las escoletas y centros de formación musical en las comunidades de la Sierra Norte en el siglo XX e inicios del siglo XXI, periodo en el que las prácticas sociomusicales indígenas, previamente existentes, entran en contacto con las políticas culturales y educativas indigenistas del Estado posrevolucionario, a través de la entrada de la escuela federal, las misiones culturales, los internados indígenas y el Instituto Nacional Indigenista (Alonso, 2008) y, más adelante, con las políticas multiculturales del estado neoliberal.

Otro de los aspectos que se mantienen sin analizar es el lugar que las escoletas y centros de educación musical han tenido en el sistema político, social y económico de los municipios y agencias indígenas de esta región. De igual manera, son necesarias investigaciones centradas en la descripción y análisis de los mecanismos o estrategias de la oralidad en la transmisión de la música tradicional mediante las cuales la tradición se actualiza. Así también, es urgente emprender estudios que partan de la recuperación y análisis de las experiencias de aprendizaje musical en contextos de diversidad étnica para así visualizar a los sujetos y comprender su papel en el proceso de producción cultural y reproducción social.

Los estudios históricos revelan que las prácticas de trasmisión de los conocimientos musicales estuvieron presentes en Oaxaca desde la época mesoamericana y que fueron retomadas en el proceso de evangelización llevado a cabo por la orden dominica en el siglo XVI, en la que, como demuestra David Távarez (2013), adaptaron expresiones musicales prehispánicas en la educación de la música europea. Durante el primer siglo de colonización, los dominicos establecieron las capillas de las iglesias, las cuales se organizaron siguiendo el modelo de las capillas catedralicias de Sevilla, Toledo, México y Puebla. Se sabe que en las catedrales y parroquias había escoletas y colegios de infantes donde se formaban los “mozos de coro” o

¹⁵ www.casa.oaxaca.gob.mx

“seises” que aprendían el arte musical y se integraban a la capilla. Poco se sabe sobre la organización musical de las capillas de los pueblos de Oaxaca, pero algunas evidencias indican que el proceso fue semejante al de la catedral (Navarrete, 2013, pp. 308-309)¹⁶. Además, se tiene conocimiento que las órdenes regulares, dispersas en el territorio novohispano, utilizaron estrategias similares de evangelización apoyadas en la música. “El método consistiría en acercarse primero a los niños, instruirlos en la música y la fe y atraer al resto de la población a la religión por medio de la parte más ritual, visual y sonora del culto divino, como pueden ser las imágenes, la música, las procesiones, el gesto de persignarse, etcétera” (Gómez, 2021, p. 214).

En el periodo que va de la segunda mitad del siglo XVIII con las Reformas Borbónicas hasta mediados del siglo XIX, con Leyes de Reforma, la instrucción musical en las comunidades indígenas se trasladó del ámbito religioso al ámbito civil. Ya en el Porfiriato, la formación musical en los pueblos indígenas fue otra vía para transmitir los ideales de la ciudadanía inspiradas en el liberalismo y por los sistemas de gobierno indígena (Acevedo, 2015, p. 137).

En la primera mitad del siglo XX, como lo documentan Sigüenza (2007) la educación musical es retomada por el proyecto educativo nacionalista.

A pesar de la historia de larga duración de las prácticas de trasmisión de la cultura musical en dicha región y su vitalidad en el presente, son escasos sus estudios. Como señala Georgina Flores (2014) sobre las bandas de viento: “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 sus estudios sistematizados en torno a ellas” (p. 191).

La desvalorización general de las prácticas sociomusicales de los pueblos indígenas y, particularmente, las prácticas de formación de los músicos, no sólo repercute en el vacío de estudios y acciones de preservación, sino también en la falta de validación de dichas prácticas, por parte de las instituciones educativas y culturales del país, como sistemas de formación y de aprendizajes culturales con el mismo rango de importancia de los que suceden en las escuelas, lo que se ve reflejado en la carencia de planes y programas del sector cultural en materia de formación musical.

¹⁶ En un breve texto de presentación de un fonograma grabado en el año 2004, titulado *Banda Filarmónica “Nueva Generación” de Santiago Zochila*, Sergio Navarrete escribió sobre la historia virreinal de Santiago Zochila: “En el libro *La conquista de la Sierra*, John K. Chance afirma que en el periodo colonial para el año 1742 Zochila se había convertido en una cabecera dominica de doctrina”. Con este dato, Navarrete sugiere que Zochila pudo contar con una capilla musical desde mediados del siglo.

En lo que respecta a Santiago Zochila, particularmente, se puede decir que la práctica de la enseñanza musical está vinculada a la historia de larga duración de la región. Sin embargo, sólo se conocen algunos datos de dicha práctica en el siglo XX como los nombres de los maestros de música, los métodos de enseñanza, etc., los cuales fueron documentados gracias a los esfuerzos de recuperación de testimonios orales realizados por investigadores como Sergio Navarrete y gente de la comunidad.

En respuesta de lo anterior, la presente investigación se centra en la identificación y comprensión de los cambios y continuidades sucedidos en las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos en Santiago Zochila, comunidad zapoteca de la Sierra Norte de Oaxaca, en el periodo entre 1950 y 2022 que han dado como resultado la configuración de la práctica cultural en la actualidad y, como repercusión, la reconfiguración de la identidad cultural (Giménez, 2008).

Con esta propuesta, se pretende valorizar la práctica de formación de los músicos como una práctica cultural y educativa propia, la cual, como dice Fernando Nava (1999), es reconocida por el grupo y forma parte de la memoria colectiva y la organización y jerarquización cultural del mismo. “Podemos considerar que la música tradicional indígena es aquella música mediante la cual los pueblos se definen a sí mismos como pueblos indígenas, diferentes de otros pueblos, y por medio de ella se reivindica y se concientiza sobre la existencia de su identidad cultural.” (Nava citado por Flores, 2009, p. 46)

La pregunta central que guió el estudio es: ¿Qué elementos de las prácticas y los significados de formación de los músicos en Santiago Zochila han perdurado y cuáles han cambiado en el periodo entre 1950 y 2022, lo que ha dado como resultado la configuración de la práctica en el presente y contribuido en la reconfiguración de la identidad cultural de la comunidad?

La práctica de la formación de los músicos en dicha la comunidad, al igual que en otros contextos de diversidad cultural en los que se cuenta con una cultura musical centenaria y viva, constituye un fenómeno social y cultural complejo que rebasa el proceso de aprendizaje musical y las actividades cotidianas de enseñanza en la escoleta y tiene la finalidad última de preservar la cultura musical y, con esto, fortalecer los lazos comunitarios e identitarios. Por lo anterior, este trabajo propone construir una categoría de análisis nombrada “formación de músicos” que reúna los diferentes elementos de transmisión, socialización, instrucción, entrenamiento y formación.

La delimitación del periodo de estudio, entre 1950 y 2022, obedece a que, es precisamente en este periodo de setenta años que en Zochila, al igual que en los demás pueblos de la región,

se han vivido procesos de reconfiguración identitaria provocados por las grandes transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales de la segunda mitad del siglo pasado. Como afirmó Ríos Morales (2013):

Desde 1950 en toda la región la propuesta de integración nacional mediante el indigenismo oficial, aceleró el proceso de desplazamiento lingüístico y extinción cultural que en la época virreinal no se realizó y hoy, como respuesta, hay un movimiento étnico de revalorización y resignificación de la cultura y la lengua que es sustento de proyectos alternativos de educación, producción literaria, preservación de la música, atención a la salud y defensa de los recursos. (p. 65)

Décadas más tarde, surgió en la misma región lo que Alejandra Aquino (2010) llamó “la generación de la emergencia indígena y el comunalismo oaxaqueño” que desde finales de los años de 1970 ha encabezado importantes movimientos de reivindicación y autodeterminación cultural a través de los cuales se plantea frenar el proceso de extinción cultural y reconfiguración identitaria que inició en los años 1950.

Dicho escenario de crisis favoreció la valoración y reproducción de lo que se ha llamado la “propia” cultura mediante “procesos dinámicos de producción-apropiación, abandono-recuperación, resistencia y resignificación que fortalecen la conciencia de diferencia y el surgimiento de nuevos sujetos sociales” (Ríos, 2013, p. 128). De esta manera, las prácticas sociomusicales en Santiago Zochila, al igual que en otras comunidades, se han adaptado a los nuevos contextos locales y globales. Un ejemplo de esto es la participación de niños, niñas y mujeres jóvenes en las prácticas sociomusicales, con lo cual se da respuesta a la necesidad de las comunidades indígenas de conservar sus agrupaciones musicales a pesar de los procesos de la migración y las tensiones religiosas que impiden la participación de los jóvenes varones en las actividades sonoras de la comunidad.

El segundo criterio utilizado para delimitar el periodo de estudio fue la posibilidad de recuperar los testimonios vivos de músicos de la comunidad formados entre los años cincuenta y la actualidad. A través de las entrevistas se recuperaron las experiencias y significados en torno a la formación de músicos de distintas generaciones, lo que me permitió aproximarme al tema desde la mirada intergeneracional. En este estudio, se entiende el concepto de generación como un conjunto de individuos con una relación social entre ellos que los definen en el tiempo frente a otros grupos y que poseen una característica común entre ellos que depende, en una parte de

la fecha de nacimiento, pero, sobre todo del tipo de experiencias en la que se formaron y la identidad subjetiva.¹⁷

IV. Hipótesis

La hipótesis que guía esta investigación fue que la práctica y los significados en torno a la formación de los músicos en Santiago Zochila de la actualidad, dirigidos a la producción cultural del músico comunitario, son resultado de un proceso dinámico en el que intervienen tanto sistemas de transmisión de conocimientos musicales, así como de transmisión de la memoria colectiva y las apropiaciones culturales de los músicos de varias generaciones lo que determina que algunos elementos perduren y otros se transformen. El análisis de dichos cambios y continuidades ayudará a desentrañar los mecanismos puestos en práctica por los agentes sociales para actualizar la tradición a partir de adaptarla al contexto sociocultural del presente.

V. Objetivo General

Sobre la base de lo señalado, el objetivo principal del trabajo fue identificar y explicar los cambios y continuidades en las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos en Santiago Zochila entre 1950 y 2022, que han determinado la configuración de práctica en la actualidad e influido en la reconfiguración de la identidad cultural de la comunidad.

En este sentido se plantearon los siguientes objetivos particulares:

1. Describir la práctica de la formación de los músicos en Santiago Zochila en la actualidad.

¹⁷ Para el sociólogo alemán Karl Mannheim la edad biológica de una persona es solo un dato ya que, por sí, no explica ningún fenómeno sociológico. Para el autor debe existir una *situación de generación*, que significa donde se unen el tiempo histórico y las condiciones sociales e históricas de existencia. El autor pone en equivalencia la coetaneidad con la identidad subjetiva. Es decir que hay que llevarlo al plano de las condiciones sociales y culturales en que viven los sujetos que determinan sus modos de experiencia y conciencia posibles. Mannheim la llama *unidad generacional*.

Por otra parte, para Bourdieu las generaciones no son grupos etarios ya que la edad no determina la producción de *habitus* más o menos común a un conjunto de sujetos. El *habitus* es un sistema de principios generadores de prácticas, apreciaciones y percepciones el cuál es incorporado a lo largo de la historia del individuo y cuya matriz básica se forma en la “socialización primaria” mediante un proceso de familiarización práctica con uso de espacios y prácticas producidos siguiendo los mismos esquemas generativos y en los que haya inscritas las divisiones y categorías del mundo social del grupo en el que el individuo se encuentra. -El *habitus* es la “clase incorporada”. Es el aprendizaje del espacio social y de la posición que se ocupa en él en forma de esquemas prácticos de acción, percepción y apreciación. Este aprendizaje, el ser práctico, no pasa por la conciencia, está incorporada en el pleno sentido de la palabra hecho cuerpo. (Ghiardo, 2004)

2. Identificar en la configuración de la práctica de formación musical del presente los elementos que representan continuidades y los que son resultado de los cambios realizados en el periodo entre 1950 y 2022.
3. Reconstruir el contexto histórico-geográfico, de Santiago Zochila, de 1950 a 2022.
4. Recuperar y documentar la memoria colectiva en torno a la música y la vida comunitaria en Santiago Zochila.
5. Analizar el papel de la memoria colectiva de la música y la vida comunitaria en las prácticas de formación de los músicos.
6. Recuperar y analizar las experiencias y significados de formación de músicos de cinco generaciones.

VI. Marco teórico

a. La formación de los músicos, más allá de la enseñanza y aprendizaje musical

A continuación, se integran los marcos de referencia utilizados en la construcción de la categoría de análisis “Formación de músicos” que guió, de manera central, la investigación.

La música ha sido estudiada desde numerosas perspectivas a lo largo de la historia. En la presente investigación se abordará desde el enfoque de las disciplinas de la etnomusicología y la pedagogía musical contemporáneas que parten de la noción de música como una práctica social y de conocimiento. La pedagoga musical argentina Silva Carabetta lo explica de la siguiente manera: “un sistema sonoro organizado de manera determinada por diversos grupos humanos que expresa, no abstracciones, sino relaciones intersubjetivas a propósito de algo; intervenciones sobre el mundo real [...] objeto material y simbólico que sedimenta modos de percepción, significación y acción” (Carabetta, 2017, p.120).

Antropólogos de la música como John Blacking (1973) y Christopher Small (1998) defienden dicho enfoque y argumentan su relevancia para evitar concebir la música como un objeto de consumo, sino como el producto de una actividad social que tiene lugar a través de sonidos organizados de manera específica. Bajo esta óptica también se evita hacer categorizaciones universalistas de la música, sino que es el contexto sociocultural el que actúa como marco de referencia para promover las conexiones significativas que percibimos y experimentamos como música. (Carabetta, 2020) El conocimiento y el aprendizaje son parte integral de las prácticas sociales.

Por su parte, el etnomusicólogo australiano Small propone la categoría *Musicking* (musicar) para visibilizar todo lo que implica la creación musical, esto es: los creadores, a las comunidades, el proceso de la práctica, de la actividad y de la trasmisión y no a la cosa. Small critica las políticas culturales en todo el mundo que solo ven los géneros y la música como mercancía, no a los que hacen la música. Por su parte, Blaking propuso el concepto de “sonidos humanamente organizados”, en oposición a los dogmas que rodean a la creación musical.

Por otra parte, como han señalado etnomusicólogos, historiadores de la música y psicólogos sociales, como Simon Frith (2003), John Blacking (1973) y Thomas Stanford y Georgina Flores (2009), la música es y ha sido un elemento central para la construcción de las identidades, sean nacionales, de género, espacio-temporales o personales pues “al ser un lenguaje socialmente producido, genera símbolos y prácticas que nos permiten imaginarnos como parte de una historia, de una cultura y una colectividad” (Flores, 2009, p. 32)

Esta perspectiva, la cual parte de una concepción constructivista (y no esencialista) de la identidad permite mirar los atributos identitarios producto de relaciones histórico-políticas de las sociedades y explicar sus usos colectivos e individuales a través de las prácticas sociomusicales.

Desde esta línea de pensamiento, se complejiza la comprensión de las prácticas de transmisión de los conocimientos musicales que no se limitan a la enseñanza y el aprendizaje musical sino también detonan procesos de construcción de identidad cultural, lo que da la pauta para construir la categoría de “Formación de músicos”.

Georgina Flores (2009) define la música tradicional como una forma de vivir la identidad cultural. En la música tradicional, según la autora, existe un complejo articulado de elementos culturales o simbólicos más reticentes al cambio (núcleos duros de la cultura) debido a la cosmovisión que la sustenta. Pero a la vez, dice, la música tradicional es viva y cambiante. Esta música forma parte de la memoria colectiva, se institucionaliza mediante diferentes rituales y se transmite principalmente por medio de la oralidad. No es un sonido puro, es inter musical, resultado de la fusión de horizontes culturales de relaciones de poder.

El antropólogo y etnomusicólogo Gonzalo Camacho propone utilizar el concepto de culturas musicales en oposición al uso conceptual y hegemónico de la música, cuya lógica no podría aplicarse a la diversidad de culturas musicales existentes. Desde el concepto hegemónico de música el valor está en el objeto y no en los creadores. Se olvida quienes son los portadores del saber musical y las acciones que realizan para transmitirla. El concepto de culturas musicales es definido como:

Conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos construyendo un dispositivo de identidad [...] Las diferentes culturas musicales son expresiones de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana [...] sistemas procesuales que se transforman a partir de su inserción y articulación con la dinámica de los contextos histórico-sociales (Camacho, 2009:26-30)

Camacho tiene una postura crítica frente a los conceptos de música tradicional y música indígena. Al proponer utilizar el concepto de culturas musicales, quiere construir un marco discursivo de equidad para abordar la diversidad y la diferencia musical sin que éstas impliquen en criterios de asimetría cultural. El estudioso de la UNAM afirma que con este concepto se consigue dar nombre y rostro a los pueblos originarios, se evita negar la contemporaneidad de los grupos indígenas, así como la dicotomía entre música culta y popular. Además, se pone énfasis en lo contemporáneo y la creatividad que niega el concepto de música tradicional.

Por su parte, Sergio Navarrete, (2010) etnomusicólogo especialista en la región de Oaxaca, define el concepto de cultura musical de la siguiente manera:

Conjunto de hechos, objetos, prácticas, representaciones de rasgos musicales y extra-musicales, dominantes y subalternos compartidos e inteligibles entre uno o varios grupos étnicos, con afinidades de ampliaciones lingüísticas o no. Son sistemas de expresión sonora humana al estar conformados de manera fundamental por particulares códigos sonoros y performativos. Las culturas musicales en Oaxaca son también articulaciones del conjunto de hechos, objetos, prácticas y representaciones musicales y extramusicales que involucran un territorio afín, físico y/o simbólico, formas de vida, conflictos y fraternidades. Son pues, dinámicas cambiantes. (p. 14)

En esta investigación, el concepto de cultura musical es uno de los fundamentos en la construcción de la categoría analítica que he nombrado “Formación de músicos” ya que es una noción amplia que pone énfasis en la integración de los aspectos musicales y extra- musicales (educativos, sociales, históricos, políticos, económicos, etc.) para describir las características y significados de las prácticas musicales en los contextos de diversidad étnica.

La segunda referencia teórica en la construcción de la categoría de “Formación de músicos” es la de producción cultural de la persona educada, la cual se define de la siguiente manera:

una construcción teórica que nos permite [...] mostrar cómo la gente ocupa creativamente el espacio de la educación [...] Esta práctica creativa genera comprensiones y estrategias que pueden de hecho ir más allá de la escuela, transformando aspiraciones, relaciones domésticas, conocimientos locales y estructuras de poder (Levinson y Holland, 1996. pp. 17-18)¹⁸

¹⁸ El estreno de dicho concepto se le atribuye a Paul Willis, autor de la decisiva etnografía escolar *Learning to Labour*, publicada en 1976, que destrozó por siempre la imagen del estudiante pasivo, implícita en la “teoría de la reproducción” difundida en las década de 1970 por investigadores críticos de la educación como Althusser, Young, Apple, Giroux y Bourdieu, entre otros, quienes concebían la escuela como un espacio destinado exclusivamente a

En primer lugar, es necesario resaltar que el uso de dicho concepto provoca un cambio en la conceptualización de la educación musical en contextos de diversidad étnica. Durante muchos años en México, las prácticas musicales o culturas musicales de los pueblos originarios, han sido definidas por los estudiosos y observadores externos a las comunidades desde una conceptualización de la cultura como un cuerpo estático, inmodificable, de conocimiento “trasmitido” entre generaciones que asegura la conservación, sin alteraciones, de dicha tradición a partir del cual, se pretende, sea conformado el patrimonio cultural intangible. La categoría de producción cultural, que parte de una definición de cultura como un proceso continuo de creación de significados en contextos sociales y materiales, sirve para construir la categoría de formación de los músicos desde la noción de una forma cultural, siempre producida y leída en el proceso de relacionarse con circunstancias sociales concretas y materiales.

En segundo lugar, el uso de dicho enfoque sirve para fundamentar la definición de la práctica de formación de los músicos realizada en los pueblos originarios como una forma local de educación y defender su estudio desde las teorías de la antropología de la educación, para la cual la educación va más allá de la escolarización. Al respecto, Levinson y Holland (1996) mencionan: “...distintas sociedades elaboran prácticas culturales mediante conjuntos particulares de habilidades, conocimientos y discursos que definen a la persona completamente ‘educada’” (p. 2).

exacerbar y perpetuar las desigualdades sociales y culturales. Desde la óptica de la reproducción, afirmó Willis, “la experiencia y la actividad del alumno se convierte en un mero reflejo de la determinación estructural” (1999, p. 4).

En oposición a lo anterior, la teoría de la producción cultural de la persona educada permite la aproximación dialéctica de la estructura y la agencia ya que, como afirman Levinson y Holland (1996): “mientras la persona es culturalmente *producida* en sitios definidos, la persona educada también, culturalmente, *produce* formas culturales. (p. 17). Desde esta reformulación teórica, la mirada de los estudios educacionales se dirigió a entender las maneras “cómo las personas históricas son formadas en la práctica, dentro y contra las fuerzas sociales más grandes y las estructuras que los instalan a ellos mismos en las escuelas y otras instituciones” (p. 17), dicho de otra forma: cómo la agencia humana opera bajo poderosas limitaciones estructurales.

Para una mejor comprensión de dicha construcción teórica, es necesario mencionar la influencia que recibió de los estudios culturales británicos, representados por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) de la Universidad de Birminham, Inglaterra, que, desde los años sesenta, inauguró uno de los métodos importantes para el estudio de las formas culturales con el cual se quiso completar una parte subdesarrollada del pensamiento de Marx, añadiendo el enfoque de la conciencia y la subjetividad.

El proyecto de los estudios culturales es el estudio de las formas sociales a través de las que los seres humanos “viven”, se vuelven conscientes y se mantienen a sí mismos subjetivamente (Johnson 1986-7, p. 45) [...] estas formas que van desde acciones, prácticas y comportamientos ritualizados, a artefactos expresivos y objetos concretos, son siempre producidas y leídas en el proceso de relacionarse con circunstancias sociales concretas y materiales (Levinson y Holland, 1996, p. 14). Por último, es necesario enfatizar, como lo hace Paul Willis, “que la producción cultural está en relación siempre con un modo de producción estructurado y dominante particular y se realiza mediante relaciones sociales antagónicas y estructuradas” (1999, p. 5). La producción cultural, para Willis, es uno de los tres modos como los agentes sociales se conectan con la estructura, “es la utilización activa y colectiva de los recursos culturales, ideológicos y simbólicos recibidos, a fin de explorar, dar sentido y responder positivamente a las condiciones materiales “heredadas” de la existencia” (p. 5).

En tercer lugar, el concepto sirve para problematizar la perspectiva centrada en la educación musical como una práctica comunitaria que prevalece en los estudios recientes sobre las prácticas de transmisión de la música de tradición oral en los pueblos indígenas y campesinos de México. En dichos estudios se enfatiza que la educación musical es una práctica sociocultural, que asegura la reconfiguración y preservación de las comunidades indígenas y campesinas. Desde esta óptica, se entiende el aprendizaje de la música como una forma de afiliación a la comunidad. La mirada centrada en la educación musical, como una actividad comunitaria, invisibiliza las experiencias individuales y colectivas de los sujetos sociales que participan en el hecho educativo musical, esto son: los aprendices y maestros.

El concepto de producción cultural de la persona educada permitirá analizar el proceso de formación de los músicos como un proceso de uso individual y colectivo de discursos, significados, prácticas a fin de ocupar individual y colectivamente determinadas posiciones, relaciones y servicios materiales. Así, será posible analizar la agencia de los sujetos sociales que participan en el hecho educativo, al mismo tiempo que la estructura social conformada en un largo periodo histórico a través de diversos procesos económicos, políticos, sociales y culturales.

b. La formación de los músicos, una práctica heterogénea, cambiante y construida

En la última década, los estudios histórico-antropológicos han cobrado relevancia. La integración de la dimensión temporal en la práctica etnográfica (Rockwell, 2009) ha llevado a los antropólogos a distinguir las construcciones sociales originadas en elementos heredados del que toda configuración cultural es producto, en, como dice Elsie Rockwell, “las huellas de esas historias en varios lugares reflejadas entre líneas en la documentación, en la tradición oral y la memoria colectiva, acumuladas en las diversas prácticas y conceptos del mundo.” (p. 33)

Los antropólogos, [...] tienden a buscar en la historia herramientas para recuperar el acontecer y el cambio. Durante las últimas décadas han modificado el concepto estático y sistémico de cultura que dominaba la disciplina para descubrir cómo las configuraciones culturales aparentemente inmutables han sido producidas, reproducidas y transformadas bajo condiciones históricas particulares, por actos históricos fechables. Buscan devolverles la historia a los “pueblos sin historia” (Wolf, 1987). (Rockwell, 2009, p. 147)

Así, integrar la dimensión histórica al estudio etnográfico permite reconocer el carácter situado y fechado de los procesos que se abordan provocando una mayor conciencia de la realidad en constante cambio. Además, otorga mayor habilidad para desarrollar análisis comparativos de los procesos sociales actuales y comprender el sentido de los cambios que se han dado en una temporalidad específica.

Con el objetivo de identificar lo que ha perdurado y lo que ha cambiado en las prácticas de formación de los músicos en Santiago Zochila y, con esto, comprender su carácter cambiante y heterogéneo (Rockwell, 2009), la investigación se plantea como una etnografía histórica que integra la dimensión temporal a la práctica etnográfica para reconocer en las prácticas de formación de los músicos en el presente, por un lado, las huellas del pasado transmitidos a través de la memoria colectiva y, por otro, los elementos innovadores apropiados por los músicos en sus experiencias de formación.

El estudio retoma el enfoque histórico-cultural aplicado al ámbito educativo (antropología histórica educativa). La perspectiva es abordada a partir de los planteamientos de Elsie Rockwell, una de las principales defensoras de la aplicación de la antropología histórica en la construcción de etnografías educativas en México.

Rockwell (2011) ha dedicado gran parte de su producción intelectual a construir una teoría sólida que articule la historia y la antropología en el estudio de los procesos educativos. “[...] Es un intento de comprender [...] la ‘dialéctica compleja’ entre los movimientos educativos centrales, tales como las formas hegemónicas de escolarización, y las tradiciones educativas y culturales diversas que las atraviesan y las confrontan en múltiples escalas espacio-temporales” (p. 267). Para la autora, la escuela y todas las formas de educación son siempre resultado del contexto local en el que se inscriben. “Las diferencias regionales [...] las diferencias étnicas [...] marcan, en su expresión local, el origen y la vida en cada escuela” (Rockwell y Ezpeleta, 1983, p. 2). La única forma de dar cuenta del carácter heterogéneo de la escuela, afirma Rockwell, es, precisamente, reconocer su carácter de construcción histórica, “analizar desde el conocimiento de su origen y ordenamiento histórico, el sentido de las actividades que se reproducen en la actualidad” (Rockwell y Ezpeleta, 1983, p. 11).

Al establecer su carácter histórico, es posible comprender que el contenido social del conjunto de actividades cotidianas no es arbitrario; no responden a una elección que hace cada sujeto frente a una gama infinita de posibilidades. Las actividades particulares contribuyen a procesos específicos de producción y reproducción social, es decir, conforman mundos que para otros sujetos son los mundos dados; recuperan y redefinen instituciones construidas con anterioridad; producen valores que integran al movimiento social; confluyen en procesos políticos [...] en todos estos procesos, las actividades cotidianas “reflejan y anticipan” la historia social. (p. 11)

Rockwell ha construido una propuesta teórico-metodológica para relacionar lo cotidiano con lo histórico y, de esta manera, dar cuenta de la heterogeneidad de las prácticas escolares –y otras formas de transmisión formal del conocimiento– y el desarrollo humano. (Rockwell, 1999, p. 175) La autora utiliza la metáfora de “los tres planos” que se interceptan en cualquier momento y que reflejan las diferentes temporalidades presentes en cualquier configuración cultural. Denomina

estos tres planos como: la larga duración, la continuidad relativa y la co-construcción cotidiana. Como parte de ese modelo de análisis, la autora integra los conceptos de apropiación y experiencia que le permiten analizar el papel de la acción social del individuo en la configuración de las prácticas educativas.

En resumen, el enfoque histórico-cultural aplicado a la educación abre la posibilidad de entender de manera crítica las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos y no repetir las visiones esencialistas, ahistóricas e inmutables desde las cuales las políticas indigenistas y multiculturales han definido las prácticas de transmisión de la música indígena o tradicional. Así también, nos permite observar el dinamismo de la cultura, la capacidad de apropiación y traducción intercultural de los sujetos y sociedades indígenas contemporáneas, lo que servirá para actualizar las definiciones de tradición e identidad étnica y así contribuir a la elaboración de las políticas culturales basadas en la racionalidad crítica y dialéctica que ayude a superar la aplicación mecánica y simplista de los modelos multiculturales en la actualidad.

VII. Metodología

a. Estrategia metodológica: Etnografía histórica educativa, Historia oral y Recuperación Colectiva de la Historia y la Memoria

En términos metodológicos, la investigación se planteó como una etnografía histórica educativa, la cual guió el trabajo de campo y la aproximación a los sujetos de estudio. Como explica Elsie Rockwell, recuperar la historia en la antropología de la educación “no consiste simplemente en sumar un capítulo de historia en una etnografía tradicional. En cambio, es un intento de comprender precisamente la “dialéctica compleja” entre los movimientos educativos centrales y las tradiciones educativas y culturales y diversas.” (p. 267)

Con la intención de abordar la dimensión histórica de la práctica de formación de los músicos en la actualidad se retomó la propuesta teórico-metodológica de los tres planos (1999) a partir de la cual Rockwell propone llevar a cabo el análisis de “los tres planos”: la larga duración, la continuidad relativa y la co-construcción cotidiana.

Es importante mencionar que con este esquema de tres planos la autora no propone un estudio que contempla diferentes escalas. No plantea estudiar “el contexto cultural” externo a la institución educativa, ni reconstruir los orígenes históricos de las prácticas educativas actuales como un estudio aparte. La autora propone mirar la cotidianidad de la práctica educativa actual como cultura acumulada y en creación. (Rockwell, 1999, p. 185)

Es por esto que la primera decisión metodológica fue realizar una etnografía (descripción densa) de la práctica de formación de los músicos en la actualidad por medio de las técnicas de la observación participante y las entrevistas a profundidad para, en un segundo momento, identificar los elementos de larga duración o los “indicios”, en la tradición de Ginzburg, de algunos de estos procesos históricos, así como los elementos de la continuidad relativa y de co-construcción cotidiana; para, al final, comprender la relación de la historia de larga duración representada por la cultura musical con los sistemas de transmisión de los conocimientos musicales utilizados en la comunidad durante los últimos setenta años y las actividades de enseñanza y aprendizaje que hoy en día se llevan a cabo en la escoleta municipal de Santiago Zochila.

Siguiendo la metodología de Elsie Rockwell (2002), se planteó llevar a cabo una búsqueda de fuentes alternativas, no documentales, tales como: cartas, testimonios orales, relatos biográficos y fotografías que pudieran ayudar a describir prácticas culturales que rara vez dejan huella: “al estudiar procesos pedagógicos nos encontramos con una práctica esencialmente oral” (2002, p. 339). Al respecto, la autora afirma: “La historia no se queda en el pasado, es la sustancia misma con la que se construye el presente y la fuente de ideas y fuerzas para trazar caminos futuros. Para ello, es necesario tomar en cuenta la rica diversidad cultural e histórica de formas de enseñar y aprender que ha construido la humanidad” (1999, pp. 184-185).

Además, se pensó en realizar un trabajo de etnografía de archivo para analizar la función y el uso que los sujetos de la investigación otorgan a los documentos antiguos relacionados con la práctica de formación de los músicos.

La segunda decisión metodológica fue la de introducir la metodología de la Historia Oral con la finalidad de recuperar y documentar la memoria de los ancianos y adultos en torno a la vida comunitaria en el pueblo en las décadas pasadas. Como dice Laura Benabida (2007):

Cuando hablamos de Historia Oral nos referimos a la producción y utilización de fuentes orales en la reconstrucción histórica [...La utilización de los testimonios orales permite confirmar, contrastar o bien refutar las hipótesis enunciadas a partir de las fuentes escritas y, al mismo tiempo, permite avanzar en el conocimiento de la realidad histórica desde diversos enfoques, tarea que se ve enriquecida por el carácter interdisciplinario de la Historia Oral. (p. 19)

Dicha metodología, además de contribuir a generar un archivo oral que pueda ser conservado por los sujetos, permitió recuperar las experiencias directas de la vida de las personas a partir de las entrevistas y generar relatos de historias contrapuestas, a contrapelo que otorguen valor a las experiencias y relaciones de los individuos en la comunidad.

Finalmente, la tercera decisión metodológica fue detonada por las preguntas fundamentales: la etnografía ¿para quién? ¿a quién beneficiará mi estudio? ¿Cuál será su utilidad y quiénes la utilizarán? y por la reflexión de mi propio lugar como etnógrafa situada en el contexto en el que se llevó a cabo la investigación.

Es preciso recordar que, a partir de la década de los sesenta, “Se reconoció al etnógrafo como un ser sociocultural con un saber histórico situado” (Guber, 2001) lo cual dejó ver la subjetividad del investigador y la interacción y colaboración de los sujetos de estudio, lo que derivó en lo que hoy conocemos como el giro colaborativo. (Rappaport, 2010), (Lassiter, 2005), (Hale, 2007), (Speed, 2010). Las llamadas metodologías colaborativas también llevaron a reflexionar sobre las implicaciones éticas y políticas que lleva “el estar ahí” y la interacción constante con los sujetos de estudio. Del mismo modo, cuestionaron los planteamientos epistemológicos y el lugar que los sujetos de estudio ocupan en la construcción del conocimiento etnográfico.

Preocupada por introducir la reflexividad y la perspectiva colaborativa a la tesis, planteé la utilización de la metodología conocida como Recuperación Colectiva de la Historia y la Memoria (RCHM), la cual surgió simultáneamente en varios países de América Latina en la década de 1980 del encuentro entre la educación popular, la investigación acción participativa y la historia desde abajo. (Torres, 2016 y Torres, 2014).

La metodología del RCHM me permitió implementar algunos instrumentos de investigación que sirvieron de base para construir relaciones horizontales con los sujetos de la investigación y para incorporarlos al proceso investigativo. Como historiadora y docente, estoy convencida que la urgente tarea de instruir investigadores en los ámbitos locales y de aportar el material resultado de las investigaciones a las comunidades con el fin de que conozcan mejor sus condiciones históricas vitales y que impulsen procesos de organización para su rescate, conservación, defensa y mejoramiento.

Además, a partir de dicha metodología, llevé a cabo indagaciones sobre el pasado del pueblo no con la intención de recopilar datos para llenar las páginas de una tesis académica de corte histórico, sino con la intención de activar la memoria y la conciencia histórica de los sujetos de la investigación, y para provocar un proceso de valoración crítica de su historia comunitaria, las prácticas de preservación de la memoria como la música, y las instituciones que han dado cohesión comunitaria durante varios siglos. Como historiadora, también estoy convencida del potencial epistémico de la recuperación de la memoria histórica para entender los procesos de dominación y fortalecer las luchas de liberación.

La RCHM permitió también sentar las bases para conformar en un futuro no lejano un archivo en el que estén documentadas las voces de todos los participantes de la investigación en los distintos formatos: documentos, audios de entrevistas, diario de campo con la observación participante y los productos de los talleres como los videos, las fotografías, los escritos realizados por los participantes., etc. Y a partir de esto diseñar diferentes materiales para divulgar el conocimiento producido colaborativamente.

Dicha metodología sirvió para establecer desde el inicio del trabajo de campo un diálogo con los sujetos de estudio para conocer e integrar, en la medida de los posible, sus intereses en la investigación.

b. Actividades y participantes en campo

El trabajo de campo realizado en el municipio de Santiago Zochila en el periodo del 20 de agosto de 2022 al 30 de noviembre de 2022, se planificó en cinco fases de investigación: 1) fase de apertura, 2) fase de focalización, 3) fase de profundización y 4) cierre.

Previo al inicio del trabajo de campo, fue necesario establecer comunicación vía WhatsApp con las autoridades municipales y los maestros de música con el propósito de gestionar una fecha para realizar una primera reunión de presentación de las actividades de investigación y obtener la autorización. También fue necesaria la comunicación con distintos ciudadanos del pueblo para organizar las cuestiones relacionadas con mi estadía en la comunidad como el hospedaje y la alimentación. Es oportuno mencionar que, debido al requerimiento de permanecer un largo periodo en la comunidad (tres meses), fue necesario realizar la estancia de investigación acompañada de mis dos hijos, lo cual requirió la gestión de requerimientos y apoyos especiales.

Además, los preparativos previos a la llegada al campo incluyeron la compra de equipo (grabadora de audio, micrófono y cámara fotográfica) para llevar a cabo el registro de las entrevistas, los talleres y otras actividades de investigación planeadas. También requirió la compra de insumos de papelería (cuadernos, plumas, rotafolios, plumones, notas adhesivas, hojas de papel bond, etc.).

Una vez conseguidos los requerimientos básicos, dio inicio la primera fase del trabajo de campo.

- **Fase de apertura**

La fase de apertura se desarrolló entre el 20 de agosto y el 16 de septiembre de 2022. La decisión de iniciar 10 días antes de la fecha establecida en el calendario de la maestría respondió a la

necesidad de contar con las dos últimas semanas de las vacaciones escolares para llevar a cabo los talleres dirigidos a niños, niñas y adolescentes de la comunidad.

La primera acción realizada fue la reunión con las autoridades municipales en la que se hizo una presentación de los objetivos, la metodología y el cronograma del trabajo de campo con el fin de obtener el visto bueno y la autorización para la realización.

La segunda acción puesta en marcha fue la impartición de los dos talleres dirigidos a los niños, niñas y adolescentes integrantes de la Banda infantil y juvenil Nueva Generación de Santiago Zochila. Los talleres titulados: “Al rescate de la historia y la memoria de la música de Santiago Zochila” y “Creación de contenido audiovisual infantil y juvenil en la comunidad de Zochila”, se llevaron a cabo del 22 de agosto al 2 de septiembre en el auditorio municipal de la comunidad con la asistencia de 23 niños, niñas y adolescentes.

En esta fase de apertura, los talleres ayudaron generar *rapport* con las y los niños y adolescentes, con los maestros de música y padres de familia. Cabe mencionar que los talleres fueron reportados como parte de mi retribución social a la comunidad, acción solicitada por CONACYT.

El taller “Al rescate de la historia y la memoria de la música de Santiago Zochila” fue diseñado a partir del enfoque de didáctica de la historia conocida como Educación histórica¹⁹ y tuvo el objetivo de que los participantes desarrollaran habilidades de investigación para rescatar la historia y la memoria de la tradición musical de su pueblo. Durante la semana se llevaron a cabo cinco actividades o pasos, las cuales consistieron en lo siguiente: 1) Realizar un árbol familiar para identificar a los familiares de las diferentes generaciones que fueron o son músicos, 2) buscar en sus casas objetos, fotos o relatos del pasado de la música que estén relacionados

¹⁹ El conocimiento, la conciencia y el pensamiento histórico se desarrollan a partir de procesos de investigación que involucran la elaboración de interrogantes e hipótesis. Por tanto, se parte del análisis e interpretación de fuentes primarias como elementos de obtención de información, validación y argumentación, así como de la producción de conocimientos [...] Bajo esta lógica, la aproximación que se realiza desde el aula a la historia parte de la disciplina misma, no sólo de sus contenidos, sino desde su episteme. Las características de la educación histórica situada en las aulas, deben modularse en función del desarrollo cognitivo y psicosocial de los alumnos. En cualquier caso, las tareas propuestas implicarán aproximaciones sucesivas y con diversos grados de complejidad a la ciencia histórica. Ello conlleva, necesariamente, el abandono de la narrativa única (*master narrative*) por parte del docente, la memorización y la lectura de fuentes secundarias (como los libros de texto) como el epicentro del trabajo áulico. La educación histórica plantea como eje formativo dotar a los alumnos de elementos que les pongan en contacto con la forma en la que los historiadores “hacen historia”.

La educación histórica considera como claves en su realización a los actores del aprendizaje. Bajo esta concepción los estudiantes; los profesores de historia y las prácticas docentes centradas en el aprendizaje de los sujetos organizados en comunidades tienen un lugar privilegiado. En síntesis, la educación histórica implica un horizonte amplio de lectura que integra la mirada historiográfica con un fuerte componente de organización pedagógica, a partir de la aplicación de conceptos ordenadores que permiten sistematizar las evidencias de que disponen los alumnos para explicar los procesos históricos que se estudian. (Arteaga, B., y Camargo, S., 2014, pp.123 y 124)

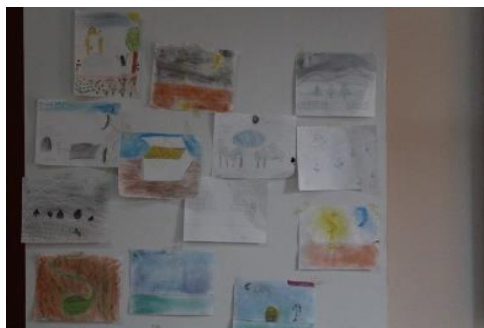
con su familia o la comunidad, 3) Caminar por el pueblo en busca de lugares, personas, monumentos, construcciones relacionadas a la historia de la música en el pueblo, 4) Entrevistar a una persona mayor de 30 años que tenga una conexión con la música en Zoochila, y 5) Diseñar un nuevo monumento, un nombre de calle o una celebración para para ayudar a las personas en tu pueblo a recordar la música del pasado.

Los resultados del taller fueron: que los participantes ampliaron su conocimiento sobre la historia de la música del pueblo, que desarrollaron habilidades para investigar sobre este y otros temas relacionados a la historia y la cultural local y que relacionaron el pasado de la música del pueblo con los aprendizajes musicales que ellos están adquiriendo en el presente.

El taller tuvo un impacto social positivo, ya que motivó el diálogo intergeneracional sobre la cultura musical y el patrimonio cultural. A través de los recorridos en el pueblo, la búsqueda de información en sus casas, las entrevistas a adultos realizados por las niñas, niños y jóvenes, se impulsó el encuentro intergeneracional y, con esto, se despertó el interés de la comunidad en general por el rescate de la historia y la cultura local.

Del taller también resultó una exposición de los dibujos realizados por las niñas, niños y adolescentes en los cuales plasmaron sus conocimientos previos sobre el pasado de la música del pueblo, así como los nuevos conocimientos que fueron desarrollando a través de realizar los diferentes pasos.





Ilustraciones 8-12. *Fotos del taller “Al rescate de la historia y la memoria de la música de Santiago Zoochila”.* Fuente: *Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022)*

El segundo taller titulado “Creación de contenido audiovisual Infantil y juvenil en la comunidad de Zoochila”, el cual fue diseñado e impartido en colaboración con el cineasta África Eleazar, tuvo el objetivo de que las niñas, niños y jóvenes aprendieran a crear contenido audiovisual con su celular y a publicarlos en las redes sociales con un sentido cultural y educativo.

Uno de los efectos que la pandemia de Covid 19 dejó en la población de Santiago Zoochila, fue la introducción de los servicios de Internet al pueblo y el mayor acercamiento de las niñas, niños, adolescentes y jóvenes al mundo virtual, específicamente a las redes sociales. Si bien, al principio dicho acercamiento tuvo un propósito educativo, en la actualidad tiene el fin de consumo y entretenimiento lo cual ha derivado en el uso indiscriminado y con poco control de las redes sociales (Facebook, Instagram, tick tock, Kwai, WhatsApp, etc).

En este contexto, el taller fue pensado para impulsar que los niños, niñas y jóvenes produjeran sus propios contenidos audiovisuales sobre la historia y cultura local y, de esta manera, transformar el sentido consumista del uso de las redes sociales a un sentido cultural, educativo y social.

En el taller los y las niñas del pueblo participaron en una semana de actividades donde conocieron sobre la comunicación, el lenguaje audiovisual y las redes sociales, dentro de las

actividades realizamos un reglamento colectivo sobre el uso correcto de las mismas, durante los primeros 3 días realizamos diversas dinámicas de vocalización e improvisación basadas en el teatro infantil, creamos un temario de los tópicos que más les interesan a los niños entre los que destacaron la música y la banda de viento, los paisajes del pueblo y las prácticas “tradicionales” como el jaripeo, la producción de mezcal, la cría de animales y la danza de los sones y jarabes.

Los últimos dos días del taller realizamos caminatas por el pueblo para capturar imágenes y crear los videos sobre la comunidad. Las y los niños grabaron videos y tomaron fotos del pozo de San Antonio, los murales de la calle 18 de marzo, la iglesia y la cancha de futbol.

La última fase del taller consistió en desarrollar en equipo un proyecto audiovisual por lo que, después de elegir la historia o temática a bordar en el video, crearon un *Story Board* (narración ilustrada), grabaron las escenas y editaron el video.

El taller tuvo varios resultados positivos: los participantes desarrollaron habilidades técnicas en el uso de los dispositivos móviles para realizar contenidos audiovisuales; desarrollaron habilidades para trabajar en equipo, desarrollaron su imaginación y creatividad para contar historias; desarrollaron actitudes como seguridad, autoestima, respeto, compromiso y escucha para valorar y contar sus propias historias; al final del taller se presentaron ocho videos breves realizados por los participantes del taller , los cuales fueron compartidos a través de la página de Facebook Mi lindo Zoochila, creada, específicamente, para ese fin.²⁰



²⁰ www.facebook.com/Mi.lindo.Zoochila



Ilustraciones 13-20. Fotos del taller “Creación de contenido audiovisual Infantil y juvenil en la comunidad de Zochila”. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022)

Al concluir los talleres, las niñas, los niños y adolescentes que asistieron y sus familias quedaron motivadas por el rescate de la memoria histórica y las tradiciones del pueblo, lo que contribuyó a desarrollar las siguientes acciones de la investigación de campo: la observación participante en las clases de solfeo e instrumentación y los ensayos de la banda; las entrevistas exploratorias a

los dos maestros de música y directores de la banda; y la entrevista grupal a diez adolescentes integrantes de la banda Nueva Generación.

Esta primera acción de investigación con los niños, niñas y jóvenes de la comunidad fue muy relevante, ya que, a partir de conocer sus experiencias y sentidos de la formación musical, fue posible plantear las preguntas al pasado. Fue el punto de partida de la investigación.

Durante las siguientes dos semanas de la fase de apertura se realizaron las siguientes cinco acciones:

1) Observación participante en las clases de música y ensayos dentro de la escuela de la comunidad, en lo que se puso especial atención en las prácticas actuales de transmisión de los conocimientos musicales, al igual que en los significados y discursos en torno a la formación de los músicos. La observación participante también sirvió para identificar a otros posibles colaboradores para realizar la investigación y las fuentes de información.

2) Entrevistas exploratorias a los dos maestros de música que actualmente están a cargo de la escuela y la banda infantil y juvenil, a partir de las cuales fue posible ampliar el conocimiento sobre las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos en la actualidad. Además, las entrevistas exploratorias sirvieron para determinar la relevancia de abordar este tema para los maestros de música de comunidad.

3) Entrevista grupal a diez de los adolescentes integrantes de la Banda Nueva Generación en torno a sus motivos de ingreso y trayectorias de formación musical, a partir de la cual se rescató los sentidos de la formación de músicos en el presente.

4) Búsqueda de fuentes de información documental, visual y sonora para reconstruir la historia de Zochila y su cultura musical en el periodo de 1950 al 2022. A partir de la búsqueda se identificó la existencia de tres archivos (el municipal, el de la escuela y el parroquial) en donde es posible encontrar fuentes. Sin embargo, al finalizar esta primera fase de la investigación de campo se determinó no incluir la investigación de archivo en la estrategia metodológica.

De esta primera búsqueda de información resultó el registro de varias fuentes primarias relacionadas con la historia de la música del pueblo como: el documento fechado 30 de mayo del 1921 y expedido por las autoridades de la Municipalidad de Santiago Zochila, Distrito de Villa Alta que contiene los primeros estatutos comunales que otorgaban garantías y responsabilidad a los integrantes de la banda de música; el segundo material discográfico de la Banda Nueva Generación grabado por Radio Educación en el año de 1986; las fotografías de los compositores y directores de la banda del periodo entre 1930 y 1970, así como las fotografías antiguas de la banda municipal y la banda Nueva Generación.

Además, repercutió en el interés de la autoridad municipal por llevar a cabo el diagnóstico de conservación de los documentos antiguos resguardado en la parroquia y la escoleta del pueblo, lo que derivó en la solicitud que el presidente municipal de Santiago Zochila hizo a la directora del CIESAS Unidad Pacífico Sur, de asesoría para realizar dicho diagnóstico.

5) La fase de apertura concluyó con la realización del Taller: “Recuperación colectiva de la historia y la memoria de la cultura musical en Zochila” al que asistieron cuatros de los maestros y directores que han estado a cargo de la banda en diferentes épocas; Gabriel Ríos, Pedro Illescas, Antonio Sánchez y Carlos Rodríguez y un profesor bilingüe oriundo de la comunidad, Francisco Sigüenza. El propósito del taller fue empezar a rescatar y documentar la memoria de la cultura musical en la comunidad en los últimos 70 años. La meta era construir entre todos los presentes un relato cronológico sobre la banda municipal, sus directores y compositores y sus músicos en el contexto histórico y social de las últimas siete décadas, periodo delimitado para realizar la etnografía histórica.

El taller duró cuatro horas. Me sorprendió el interés de los participantes por la actividad propuesta. Entre ellos se escucharon en zapoteco, discutieron, se rieron. Juntos tomamos mezcal, comimos tlayudas a la par que realizábamos la línea del tiempo en pliegos de papel pegados en el pizarrón. Ahí empecé a percibir en sus palabras y sus cuerpos el ancestral y gran río de la música que recorre el pueblo.



Ilustración 21 y 22. Fotos del taller: “Recuperación colectiva de la historia y la memoria de la cultura musical en Zochila” Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022)

Dicha labor de rescate de la historia y la memoria histórica fue, después del encuentro con los niños y jóvenes, el segundo momento que determinó los siguientes pasos de la etnografía histórica. De este taller resultó la elaboración de una línea del tiempo titulada “Línea del tiempo de la cultura musical de Santiago Zochila para activar la memoria y escribir la propia historia” (Anexo 1), la cual sirvió para llevar a cabo las actividades en la siguiente fase de la investigación.

- **Fase de focalización**

Esta segunda fase se realizó entre el 17 de septiembre y el 15 de octubre del 2022. Durante este mes se realizaron seis acciones, las cuales requirieron viajar a la Ciudad de Oaxaca dos días por semana.

1. Búsqueda de información documental y bibliográfica sobre la Historia de Zochila, la región de Cajonos y la Sierra Norte en el periodo estudiado. La búsqueda se realizó en el Archivo General del Estado de Oaxaca (AGEO) y diversas bibliotecas en la Ciudad de Oaxaca de Juárez. De esta acción se obtuvo la lista de documentos históricos que el AGEO guarda sobre Zochila y la ampliación de la bibliografía de la investigación.

2. Gestión en el AGEO para la digitalización de segundo disco de la banda Nueva Generación grabado por Radio Educación en 1985. El resultado fue la entrega en archivo mp3 del disco digitalizado, el cual representa una importante fuente de información para analizar las transformaciones que ha sufrido la formación de músicos comunitarios en Zochila.

3. Digitalización e impresión en lona de la línea del tiempo de la cultura musical en Zochila para utilizarla en las siguientes acciones de investigación en la comunidad. Cabe decir que la elaboración de dicho material requirió, en primer lugar, de la sistematización de la información vertida por los maestros de música durante el taller realizado en la fase de apertura y, en segundo lugar, la representación gráfica de la línea del tiempo para lo cual fue necesario el apoyo profesional de un diseñador gráfico.

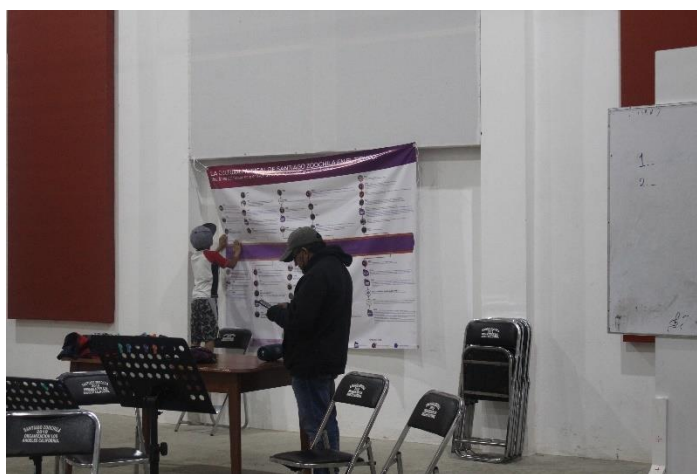


Ilustración. 23. Niño de Santiago Zochila observando la línea del tiempo “Línea del tiempo de la cultura musical de Santiago Zochila para activar la memoria y escribir la propia historia” Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante octubre del 2022)

4. Asesorías académicas con la Dra. Lina Berrio y la Dra. Susana Vargas (profesoras-investigadoras del CIESAS-Unidad Pacífico Sur y la Dra. Michelle Ordoñez (profesora de la FFyL de la UNAM) para resolver dudas sobre la estrategia metodológica a utilizar en las fases de profundización y cierre del trabajo de campo. Dichas asesorías sirvieron para realizar ajustes y mejorar el encuadre metodológico.

5. Reunión con la Dra. Daniela Traffano, directora de la tesis, para discutir los resultados de la fase de apertura, así como las modificaciones a la metodología y el plan de trabajo a realizar en la siguiente fase de investigación. En la reunión también se estableció la fecha de visita a la comunidad de la Dra. Traffano, la cual fue solicitada por el presidente municipal con el objetivo de realizar un diagnóstico del estado de conservación de los archivos de la escoleta y de la parroquia

6. Redacción del informe de retribución social a partir del registro en notas de campo, fotografías y videos de los dos talleres impartidos durante las dos primeras semanas de la fase de apertura.

- **Fase de profundización**

Dicha fase duró del 16 de octubre al 30 de noviembre. La totalidad de las acciones de esta etapa se llevaron a cabo en Santiago Zochila. Las acciones de investigación realizadas consistieron en:

1) Devolución de la información recabada a partir del taller: “Recuperación colectiva de la historia y la memoria de la cultura musical en Zochila” a través de la línea del tiempo impresa en una lona de 3 x 2 metros que coloqué en el auditorio municipal. La línea del tiempo suscitó mucho interés y funcionó como un espejo al que muchos iban a mirarse. Se detenían frente a la lona a buscar su nombre, el de sus familiares o la foto del recuerdo. La gran línea del tiempo colocada al centro del auditorio municipal fue, además, una justificación de lo que me encontraba haciendo en el pueblo: documentando la memoria de la cultura musical de Santiago Zochila.

2) Realización de observaciones etnográficas en diversos espacios y actividades de la comunidad asociados a la formación de los músicos como: las clases y ensayos en la escoleta, las juntas de la banda en el auditorio municipal, las celebraciones religiosas en la iglesia, las festividades del pueblo en las calles, plaza principal y casas de los habitantes, los eventos cívicos en la cancha, los funerales y actos religiosos en el panteón. Estas observaciones se registraron en las notas de campo, la construcción del diario de campo y los registros audiovisuales.

De mediados de octubre al 22 de noviembre asistí a todas las celebraciones y eventos públicos en el que actuaban las dos bandas de música; la llamada “de los viejitos” o “Las ardillas” y la Nueva Generación; misas, rosarios, funerales, cumpleaños, calendas, recorridos, procesiones, etc. Caminaba junto a ellos o permanecía parada escuchándolos y observando la dinámica entre los músicos de las diferentes generaciones, sus relaciones, las formas de transmitir los conocimientos a los más pequeños, etc. También me interesaba documentar lo que la gente que escuchaba a la banda hacía y decía. Documenté las observaciones en mi diario de campo, pero también lo hice a través de fotografías, videograbaciones y grabaciones en audio. Esos momentos también los aprovechaba para platicar con los músicos y solicitarles una entrevista. En este mes y medio me convertí en la seguidora y admiradora número uno de las dos bandas.

3) Realización del taller de dos sesiones titulado “Recuperación de las experiencias y significados en torno a la formación musical en Santiago Zochila” dirigido a los músicos de las tres primeras generaciones de la banda Nueva Generación. La invitación al taller se hizo de manera abierta a los músicos de las generaciones que se formaron entre los años de 1983 a 1993, los cuales tienen edades entre los 55 y 36 años. La intención del taller era iniciar con los músicos participantes un proceso biográfico que les permitiera visualizar y reflexionar sobre sus trayectorias de más de treinta años como músicos de la comunidad y, de esta manera, rescatar sus experiencias y los significados que ellos mismos otorgan a su formación como músicos. La asistencia al taller de pocos músicos, sólo seis, determinó la selección de los colaboradores a entrevistar en la siguiente acción de investigación.



Ilustración 24. Foto del taller “Recuperación de las experiencias y significados en torno a la formación musical en Santiago Zochila” Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante septiembre del 2022)

4) Realización de entrevistas a profundidad a músicos de las diferentes generaciones formados entre 1950 y 2014. En el diseño y aplicación de las entrevistas retomé el enfoque de la Historia Oral con el objetivo de rescatar la subjetividad de los individuos y, al mismo tiempo,

obtener información sobre el contexto social en el que los individuos se habían desarrollado. En total se entrevistó a veinte músicos; cinco músicos formados en la década de 1950; siete músicos que iniciaron su formación en el año 1983 con la creación de la Banda Nueva Generación; tres músicos formados en 1993; cuatro músicos de las generaciones formadas entre 2003 y 2014. En la selección de los músicos a entrevistar fue muy importante el criterio intergeneracional, ya que esto permitió alcanzar el objetivo de integrar la mirada diacrónica. También se pensó en entrevistar a las mujeres que en las últimas tres décadas se han formado como músicos, sin embargo, sólo fue posible entrevistar a una. Al inicio de cada entrevista comenté mis compromisos éticos de confidencialidad y regresar su entrevista transcrita a cada colaborador. Algunos se mostraron reconfortados al escucharme. Uno de ellos me sugirió hacer una publicación con todas las entrevistas transcritas.

5) Realización de entrevistas a profundidad a tres ciudadanos de la comunidad para reconstruir el contexto histórico y recabar información sobre la vida comunitaria del pueblo y las transformaciones sucedidas en las últimas siete décadas.

6) Realización de una entrevista con el Dr. Manuel Ríos Morales (profesor e investigador jubilado del CIESAS-Unidad Pacífico Sur) con el objetivo de recabar información sobre la formación de los músicos en la región de la Sierra Norte en las décadas de los cincuenta y sesenta, así como la importancia del CIS de Zoogocho en el desarrollo musical de la región.

- **Fase de cierre**

Para la fase de cierre del trabajo de campo diseñé una sesión de encuentro intergeneracional de los músicos que colaboraron en la investigación con el objetivo de abrir un espacio para el diálogo intergeneracional, así como presentarles las conclusiones del trabajo de campo y reiterar los compromisos de devolución sistemática de la información. Debido a las múltiples actividades comunitarias, laborales y escolares en las que, en esas fechas estaban participando los músicos, no fue posible realizar dicho encuentro.

Otra de las actividades de cierre fue la visita de la Dra. Daniela Traffano (profesora-investigadora del CIESAS-Pacífico Sur) y el Lic. Jorge González (colaborador del Archivo General del Estado de Oaxaca) para llevar a cabo la revisión y diagnóstico del estado de conservación del archivo documental de la escoleta y la parroquia de la comunidad. De dicha labor, resultó la entrega a las autoridades municipales de las actas de diagnóstico elaboradas por la Dra. Traffano y el Lic. González.



Ilustración 25. Labor de la revisión y diagnóstico del estado de conservación de los documentos musicales resguardados en la escoleta de Santiago Zochila. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022)

c. Sistematización y análisis de la información

Una vez concluido el trabajo de campo y de regreso a la ciudad de Oaxaca, construí una estrategia metodológica para seleccionar la información de campo pertinente para el desarrollo de la tesis, la cual consistió en la transcripción de veinticinco entrevistas, los dos talleres y el diario de campo; la lectura atenta de las transcripciones con el fin de definir los temas analíticos que ordenaron la presentación de la información en la tesis y la sistematización y glosado de la información vertida en el diario de campo.

En esta fase de sistematización y análisis de los datos obtenidos en campo participé en dos actividades académicas organizadas por los docentes del CIESAS dirigidas a ofrecer herramientas teóricas y metodológicas para llevar a cabo dicha labor. Estas actividades fueron el taller "Introducción al análisis, interpretación y escritura etnográfica" impartido por Susana Vargas, Natalia de Marinis y Velia Torres y el seminario de tesis de la línea de investigación Educación, Diversidad y Poder.

Como parte de las actividades de análisis de los datos empíricos fue necesario realizar una búsqueda de información historiográfica sobre la región de la Sierra Norte de Oaxaca en el periodo de 1950 al 2022, al igual que la revisión de los datos sobre el municipio de Santiago Zochila encontrados en los Censos de Población y Vivienda del INEGI de estas décadas. De este trabajo resultó, en primer lugar, la redacción de un escrito de cincuenta cuartillas titulado "El contexto histórico-geográfico y la reconfiguración de la identidad étnica en Santiago Zochila, entre 1950 y 2022", el cual sirvió como base para analizar los relatos de las experiencias de los músicos de diferentes generaciones y las memorias de los ancianos y adultos recabadas en

el trabajo de campo y, en segundo lugar, la elaboración de un cuadro histórico sobre las características demográficas, económicas y culturales de Santiago Zochila en este periodo.

Una vez concluida la reconstrucción del contexto histórico, inicié la descripción de la práctica de formación de los músicos en la actualidad a partir de lo que documenté en el diario de campo y las entrevistas. Esta descripción y análisis de la práctica en el presente me permitió identificar los cambios y permanencias, a partir de lo cual redacté los tres capítulos de la tesis.

VII. Orden de la tesis

El escrito que presento a continuación está estructurado en tres capítulos, todos pensados a partir de la metáfora de los “tres planos” en la que Elsie Rockwell resume su propuesta teórico-metodológica para realizar una etnografía histórica educativa, como se describió en páginas anteriores. En cada capítulo se describe y analiza un plano de la práctica y los significados en torno a la formación de los músicos en Santiago Zochila enmarcado por el relato del contexto histórico del periodo entre 1950 y 2022.

El primer capítulo presenta la descripción de las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos en la actualidad que resultó de la obtención de datos por medio de la observación participante en las clases de solfeo e instrumentación, así como en los ensayos y ocasiones musicales en los que participaron las dos bandas de la comunidad, así como las entrevistas a profundidad a los principales actores de la práctica; maestros y aprendices. En este capítulo también se incluye el análisis de las características que definen la práctica de la formación de los músicos en el presente desde la mirada diacrónica con el propósito de identificar las transformaciones y continuidades en dicha tradición y, de esta manera, comprenderla como resultado de un proceso de apropiaciones, negociaciones y adaptaciones realizadas en el tiempo.

El segundo capítulo está dedicado a describir y analizar los elementos de la práctica y los significados de formación musical que constituyen continuidades de la tradición, por lo que el análisis se centra en las narrativas del pasado sobre los compositores-directores y la banda de viento del pueblo que conforman la memoria colectiva transmitida y reactivada por medio de la oralidad a las nuevas generaciones de músicos como parte del proceso de su formación musical. En la segunda parte de este capítulo se introduce el relato sobre el contexto histórico del periodo de 1950 a 1970 con el propósito de comprender los significados culturales e identitarios de dichas narrativas o memorias.

El tercer y último capítulo se centra en describir y analizar las transformaciones en el aprendizaje musical y los significados ser músico que representan renovaciones de la tradición

los cuales son resultado de procesos de apropiación cultural llevados a cabo por los músicos de las diferentes generaciones, los cuales fueron documentados a través de las entrevistas biográficas sobre las experiencias de aprendizaje musical y los sentidos del ser músico en la comunidad. El capítulo incluye un relato sobre la historia de la Banda Nueva Generación, a la que pertenecen la mayoría de los músicos entrevistados, que abarca de 1983 al 2022. Dicho relato se entrelaza con una explicación del contexto histórico de esos años marcado por aceleradas transformaciones en el orden económico, político, social y cultural que determinó la reconfiguración de la identidad cultural.

Después del capitulado, se incluye las conclusiones finales, un apartado de anexos y la bibliografía.

CAPÍTULO 1

Etnografía histórica de la formación de los músicos en Santiago Zochila

En este primer capítulo expongo la descripción y análisis de las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos que documenté durante el trabajo de campo durante el segundo semestre del 2022. El propósito es mostrar las características que definen la práctica de la formación de los músicos en el presente como resultado de un proceso de apropiaciones, negociaciones y adaptaciones realizadas en el tiempo que permite identificar transformaciones y continuidades en dicha tradición y de esta manera concebirla como una práctica educativa diversa y heterogénea y dinámica (Rockwell, 1997 y Aguirre, 2009)

Con la finalidad de brindar una etnografía que construya y aporte nuevo conocimiento (Rockwell, 2009) sobre la formación de músicos en un contexto de diversidad cultural organicé dicho capítulo en tres apartados que corresponden a los conceptos o coordenadas de: cultura musical, prácticas de trasmisión de los conocimientos musicales y actores de la práctica social y cultural, a partir de los cuales construí la categoría de formación de músicos.

En el primer apartado introduce una descripción de las prácticas sociomusicales que en la actualidad realizan los músicos de distintas generaciones en Santiago Zochila y que muestran la manera particular que tienen de vivir y producir la cultura musical, es decir, los hechos musicales transmitidos históricamente que construyen identidad (Camacho, 2009), lo que enmarca la comprensión de los significados del ser músico en la comunidad y la relevancia de las prácticas de formación de nuevas generaciones de músicos.

El siguiente apartado lo dediqué a describir los principales procedimientos que conforman el sistema de trasmisión de los conocimientos musicales en Santiago Zochila: la lectoescritura de notas musicales o solfeo, la instrumentación, el aprendizaje en la práctica musical a través de la participación en la banda filarmónica y las estrategias de la oralidad. Los etnomusicólogos engloban dichos procedimientos en el sistema de trasmisión de la cultura musical llamada de Son y Jarabe presente en la región de la Sierra Norte en la que se agrupan comunidades zapotecas, mixes y chinantecas (Navarrete, 2010 y García y Luengas, 2009)

En el tercer apartado, relato quiénes son los principales actores que participan en las prácticas de formación de los músicos; esto es, maestros y aprendices y autoridades municipales.

Este capítulo se construyó, sobre todo, gracias a los registros obtenidos a partir de la observación participante en las clases de solfeo e instrumentación, en los ensayos en la escoleta y en las tocaditas de la banda durante diferentes rituales cívicos y religiosos, así como gracias a las informaciones recibidas en las entrevistas exploratorias y a profundidades aplicadas a los dos maestros de música y directores de la banda municipal Nueva Generación: Gabriel Ríos y Pedro Illescas. Con el objetivo de sustentar mis interpretaciones, los datos empíricos fueron contrastados con otros estudios etnomusicológicos e históricos sobre prácticas de formación de músicos en contextos de diversidad cultural.

Otro elemento que sustenta el desarrollo del capítulo es la información del contexto histórico que rodea las prácticas sociomusicales en el presente y que ayuda a explicar los procesos de reconfiguración identitaria, así como cambios demográficos, económicos, sociales y políticos que han impactado en las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos en la comunidad.

1.1 La cultura musical en Santiago Zochila en la actualidad.

El 22 de noviembre del año 2022, la comunidad se reunió en las canchas a las siete de la noche para celebrar a sus músicos. Las dos bandas municipales: la Nueva Generación y “la de los viejitos” participaron tocando una ronda de Sones y Jarabes como parte de los rituales religiosos y civiles que, desde siete días antes, se habían llevado a cabo en honor a Santa Cecilia, la patrona de los músicos. En el extremo sur de la cancha se colocaron en círculo los miembros de la Banda Nueva Generación los cuales sumaban treinta y cinco músicos y en el extremo norte, se colocaron los miembros de la Banda “de los viejitos” o “Las ardillas” integrada por alrededor de veinte músicos.

A pesar del frío otoñal de la sierra, percibí un ambiente alegre y festivo provocado por la manera como los músicos interpretaban los Sones y Jarabes logrando un sonido fuerte y estridente, diferente al que había escuchado en las misas, rosarios y funerales a los que había asistido en los meses anteriores. Algunas personas alentaban la interpretación musical con gritos, aplausos y risas. Otros pocos bailaban adelantándose al momento de los sones y jarabes que tuvo lugar más tarde en el atrio del templo católico.

Presenciar la participación en la celebración de cincuenta músicos de edades tan disímiles, entre 10 y 80 años, quienes pertenecen a varias de las generaciones que han sido formadas en el pueblo entre los años de 1950 y 2019, me llevó a imaginar la cultura musical en el pueblo como un río vivo que lo recorre siguiendo el mismo curso, pero con aguas que se

renuevan en cada generación. La participación intergeneracional en las prácticas sociomusicales en el presente exige la integración de la mirada diacrónica al estudio etnográfico que ayude a destacar, por un lado, los elementos que representan continuidades de la tradición que viene de un pasado lejano y que en el presente se transmiten a las nuevas generaciones de músicos a través de diferentes mecanismos que forman parte de las prácticas de formación, y, por otro lado, los elementos que representan transformaciones y que son productos de los procesos de apropiación y adaptación que los músicos de las diferentes generaciones han llevado a cabo como parte de sus experiencias y trayectorias musicales.

La fiesta que organiza la banda municipal para Santa Cecilia, la cual es, al mismo tiempo, una celebración para todos los músicos de la comunidad, forma parte del universo ritual de las comunidades zapotecas de esa región en el que se entretajan el calendario católico y el agrícola. En estos contextos ceremoniales en lo que se realiza el ritual religioso acompañado por danzas, músicas, ornamentos, comida, etc. (Ríos citado en Rosoff y Cadaval, 1992) el tiempo cotidiano se suspende y los significados se condensan.

En Zoochila, la fiesta a la patrona de los músicos inició con el novenario desde el día 13 de noviembre. Durante esa semana y media en la que se realizó diariamente un rosario en la iglesia acompañado de la banda municipal Nueva Generación y del conjunto de chirimía y tambor que es conformado por los señores Florentino Hernández (músico, 88 años) y Arturo Rodríguez (músico, 78 años), los músicos más longevos de la comunidad; en la que las maestras y los estudiantes de la primaria montaron un programa cultural con danzas regionales; en la que los agentes pastorales confeccionaron la vestimenta de Santa Cecilia y adornaron la iglesia; en la que una familia ofreció una comida a los músicos; la centralidad de la práctica musical y la relevancia de los músicos se hicieron muy evidentes.

Sin embargo, más allá de la fiesta a Santa Cecilia, la vitalidad de la cultura musical y el papel relevante de los músicos en Santiago Zoochila está presente todos los días del año, permea la vida cotidiana de la comunidad y constituye la sonoridad cotidiana del pueblo. La presencia de la música de viento en los espacios públicos es constante, por lo que es posible afirmar que constituye el principal paisaje sonoro. La música de viento se escucha en la escoleta, en el auditorio, en la iglesia, en las calles, desde las primeras horas de la mañana hasta la noche. De igual forma, el uso de la chirimía y el tambor en los rituales religiosos es constante. El sonido del bombo para llamar a los integrantes de la banda y el de las campanas que marcan el tiempo en el pueblo son parte del entorno musical.



Ilustración 26: Conjunto de chirimía y tambor de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022)

La cultura musical en Santiago Zochila también la percibí en la edificación de los espacios destinados a los hechos musicales como la escoleta, la casa de la comisión, la cancha y el coro de la iglesia; en las representaciones visuales de los murales realizados en el camino a la iglesia; en la memoria social del pueblo guardada por medio de la oralidad, en fotografías, en partituras y documentos antiguos; en la ordenación del tiempo cíclico marcado por la música, los calendarios agrícolas y católicos.

La música de la banda de viento en Zochila no es un producto cultural destinado al entretenimiento y al consumo como en las sociedades capitalistas, sino es una práctica sociocultural dirigida a la reproducción y conservación de la comunidad. Al igual que en otras culturas originarias, la música de viento interpretada en los rituales religiosos y cívicos no es un acompañamiento sonoro, es, como dice Gonzalo Camacho (2019) “una actividad central y un eje espacio temporal para la acción conjunta [...] Constituye una fuerza portentosa que mantiene unido a los integrantes de una comunidad a partir de construir y participar de una misma emocionalidad y mismos significados” (p. 133) lo cual se resume en la frase “Un pueblo sin música es un pueblo sin alma”, repetida por varios de los músicos que entrevisté durante el trabajo de campo.

Los músicos en Zochila ocupan un lugar social de honor y privilegio; en las celebraciones son los que primero comen, en palabras del señor Antonio Vargas²¹, “los mejores

²¹ Entrevista vía telefónica, 1 de octubre 2022.

atendidos”; representan a las personas ilustres, educadas, prestigiosas; los que se distinguen no sólo por ser diestros en la interpretación y la composición musical, sino por ser buenos ciudadanos que dan servicio y apoyan a la comunidad, por ser católicos devotos que utilizan su don en la música para agradar a Dios, por ser hombres fuertes y resistentes capaces de enfrentarse musicalmente a otras bandas de la región y seres especiales que acompañan al pueblo en la alegría y la tristeza. En el presente, en el que las mujeres participan en la banda, dichos valores siguen permeando los significados de ser músico en la comunidad.

Dichos significados del ser músicos en Zoochila son una herencia mesoamericana y colonial, como lo revelan los estudios históricos y etnomusicológicos sobre las prácticas musicales de pueblos indígenas en diferentes regiones de México.

Los investigadores Lidia Gómez y Gustavo Mauleón (2013) explican que, en la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos, tanto prehispánica como novohispana, la música, la danza y la poesía eran consideradas un todo dentro de la práctica ritual “[...] formaban parte del repertorio sagrado de la vida colectiva que garantizaba el bienestar de la comunidad a través de actos propiciatorios”. (pp. 181-182) La principal función del ritual sonoro para los pueblos originarios, aún en tiempos virreinales, era propiciar el agrado de la divinidad; “el ejecutante se transformaba mediante el rito litúrgico, sonoro y teatral, en vehículo propiciatorio de dones sagrados para la colectividad en su conjunto” (p. 184).

Debido a este lugar sagrado, los músicos gozaron de grandes privilegios en la sociedad prehispánica y en los pueblos indios durante la época novohispana como el de no pagar tributos y ocupar espacios de poder político y representación dentro de sus comunidades. “[...] se atribuía a los músicos-cantores-danzantes indios un papel preponderante en el establecimiento de vínculos, de relaciones de poder, de negociación con base en méritos y servicios prestados, y la sede del prestigio colectivo” (p. 191).

Actualmente en Zoochila, esta tradición de prestigio y privilegios se mantiene al otorgar a los músicos garantías, es decir, prerrogativas o exenciones de no cumplir los cargos cívico-religiosos menores como topiles, policías, mayor de vara, teniente, mayordomos de la iglesia, así como de no tener la obligación de participar en la mayoría de los tequios. Al mismo tiempo, ser músicos implica ocupar un cargo específico en la estructura social y política del pueblo por muchos años, lo que significa brindar servicio al pueblo de manera obligatoria y gratuita y, de esta manera, participar en las prácticas comunales e identitarias profundamente enraizadas en la región.

Al respecto el maestro Gabriel relató:

La realidad de todas las cosas es que no se percibe un sueldo porque es un servicio que se le da al pueblo. Hay ocasiones que hay que salir a otros pueblos y uno no percibe ningún salario. Solamente es un servicio. Hay ciertas garantías. No están plasmadas en algún documento,²² No está por escrito es solo de palabra. Todos saben cuáles son nuestras garantías; nuestros derechos y nuestras obligaciones. Dentro de nuestras obligaciones es cumplir con todo. Empezando en la comunidad, en lo religioso, en lo social, en la gozona. Participar en todo. Actos cívicos. Cumplir todos, sin excepción: las garantías vienen siendo que estamos exentos de cumplir con los cargos de topil y de policía: 4 topiles y 4 policías. En cuanto a tequios, estamos exentos de la mayoría de los tequios cuando no se requiere de tanta gente, pero sí hay trabajos que si requieren de más manos y es cuando recurren a la banda.²³

El lugar central que ocupan los músicos en Zochila está resumido en un letrero que cuelga del barandal de la antigua escoleta ubicada enfrente del Palacio Municipal. En él se lee: *La música es herramienta de vida. Los músicos son una muestra de solidez de los pueblos.*



Ilustración 27: Antigua escoleta municipal de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022)

La escoleta, como el espacio destinado a llevar a cabo el aprendizaje de la música y los ensayos de la Banda Filarmónica Nueva Generación, que es la agrupación musical principal del pueblo, es otro elemento central de la cultura musical en Santiago Zochila. La noción de escoleta es una herencia del pasado virreinal y una evidencia de la implementación de prácticas de educación

²² En la escoleta de Santiago Zochila se conserva el documento fechado el 30 de mayo del 1921 en el que se asientan “las promesas y garantías” otorgadas a los músicos. Es el único documento relacionado a los estatutos que rige el cargo del músico conocido en la comunidad.

²³ Entrevista personal, Santiago Zochila, 2 de septiembre de 2022

musical en los pueblos indígenas de la región que utilizó la orden dominica con fines de evangelización.²⁴

Actualmente, el término se utiliza en las comunidades indígenas de la región para designar el lugar de ensayo o práctica de música. Sin embargo, la escoleta no sólo funciona como al salón de ensayos y de aprendizaje musical, sino que es el espacio en el que se reúnen los integrantes de la banda para tomar acuerdos, también es el lugar donde se resguarda la escultura de Santa Cecilia y de dónde sale en la procesión anual en su honor, es en donde cuelgan las fotografías antiguas de la banda y de los dos compositores locales más reconocidos: Lorenzo Rodríguez y Adalberto Alcázar. Es también donde resguardan documentos, métodos y partituras antiguas y los instrumentos que utiliza la banda. En la escoleta también se encuentra la oficina de los maestros y directores de la banda, la cual está equipada con una computadora con internet, una impresora, un escritorio, archiveros para las partituras. Además, la escoleta cuenta con una bodega en el que se guardan otras propiedades de la banda como son: los petates para colocar los instrumentos, las canastas para recolectar el pan en el *legesb*²⁵, las sillas, una bandera, los envases de refrescos y cervezas que se reparten en las distintas ocasiones musicales.

La escoleta también es un espacio simbólico del lugar que la banda ocupa en la estructura política y social del pueblo. Como escribió Mercedes Payán (2017) sobre la escoleta de Tamazulapan del Espíritu Santo en la región Mixe: “La escoleta trasciende su dimensión material para configurarse como un espacio complejo que posibilita un entramado de relaciones humanas y prácticas que hacen que forme parte del complejo sistema de pensamiento y prácticas comunales, además de constituirse en un espacio de aprendizaje musical.” (p. 86)

²⁴ Como menciona Arturo Camacho (2013) “La escoleta fue un modelo importante de transmisión de la educación musical en Nueva España [...] se llamó *escoleta* a las lecciones de música que se impartían al interior de la catedral, ya fuera de canto o de ejecución de instrumentos; al ir desarrollándose la catedral y aumentando el número de músicos, ésta se convirtió, durante los primeros treinta años del siglo XVIII, en una verdadera escuela de música. (p. 17) Por su parte, Cristóbal Durán (2013) señala que el término escoleta se comenzó a utilizar a finales del siglo XVI para nombrar las lecciones de música, pero al multiplicarse y diversificarse las lecciones de música que ocasionó el requerimiento de cada vez más instructores, llevó a convertirse en una escuela de música en sentido estricto, “quedándose el nombre de escoleta esta institución.” (p. 128)

²⁵ *Legesh* es el nombre en zapoteco del recorrido por el pueblo que la Banda Nueva Generación realiza cada año durante cuatro días posteriores a la celebración del Día de muertos. Durante el *legesb*, la Banda visita casa por casa a cada familia del pueblo (aproximadamente 50 familias) interpretando la piezas musicales y géneros que son del agrado de los integrantes de cada familia, incluyendo a los integrantes ya fallecidos. El sentido del recorrido es celebrar a los vivos. Es costumbre que en el recorrido cada familia ofrece regalos a la Banda como fruta, pan, mezcal y dinero. Este último es utilizado para la realización de la Fiesta de Santa Cecilia el día 22 de noviembre.



Ilustración 28: Salón principal de la escoleta municipal de Santiago Zoochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022)

Las transformaciones sucedidas a las prácticas sociomusicales a lo largo del tiempo como el crecimiento del número de miembros de la banda, la ampliación de la dotación musical, la conciencia del resguardo del archivo musical, el establecimiento de las clases de solfeo e instrumento o el uso de tecnologías para enseñar y componer; han requerido a la comunidad modificar los espacios asignados para la escoleta. Hoy en día en Zoochila, la escoleta abarca un edificio de dos pisos que cuenta con dos salones en la planta baja en donde se guardan los instrumentos, el archivo, los refrescos, los petates para colocar los instrumentos, las sillas, etc, y dos salones en la planta alta; uno que sirve como la oficina de los maestros y otro el salón más grande en donde suceden las clases de solfeo e instrumentación de lunes a viernes.

A partir del 2020, año en el que se construyó el Auditorio Municipal, la banda Nueva Generación ensaya ahí y en un salón anexo a la planta principal, la banda municipal conocida en el pueblo como la “banda de los viejitos” guarda sus instrumentos y se reúne para ensayar.

Las distintas ubicaciones que ha tenido la escoleta en el pueblo desde la década de 1950 hasta la actualidad²⁶ muestran la permanencia de esta práctica y, a la vez, las transformaciones sucedidas que definen las características de dicha práctica en el presente.

²⁶ Antes de 1988, la escoleta se ubicó en el antiguo palacio municipal, de 1988 al 2014 ocupó la construcción frente al Palacio Municipal y, a partir del año 2014, se trasladó a un edificio de dos pisos construido sobre la misma calle principal.



Ilustración 29: Escoleta municipal de Santiago Zoochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022)



Ilustración 30: Auditorio municipal de Santiago Zoochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022)

La existencia de las bandas de viento o bandas filarmónicas “desde siempre” como dijo el señor Florentino Hernández, el músico más longevo del pueblo, cuando le pregunté que si en el año

1934 en el que él nació ya había banda, es otro de los elementos constitutivos de la cultura musical en Santiago Zochila.

En la actualidad, la comunidad de Zochila conformada por 430 habitantes, tiene dos bandas municipales. La banda municipal conocida como “de los viejitos” o “Las ardillas” la cual está integrada por veinte músicos varones de edades entre los 30 y 80 años, quienes fueron formados en la escoleta por diferentes maestros entre las décadas de 1950 y 2000. Todos cumplieron el cargo comunitario de músicos por más de veinte años lo que los exentó de los cargos de policías y topiles. Actualmente, algunos integrantes cumplen alguno de los tres cargos que les corresponden: síndico, regidor o presidente o desarrollan actividades económicas como la producción de mezcal, paralelamente a que participan en la banda “por gusto” como me contó el maestro Carlos Rodríguez. Su reunión obedece más a su gusto por hacer música, por participar en los rituales y apoyar a la tarea de la banda Nueva Generación.

La Banda Nueva Generación es la banda reconocida como la banda oficial del municipio. La banda está conformada por cincuenta y dos “elementos” integrantes de los cuales, dieciocho son niñas y mujeres jóvenes entre 10 y 21 años y treinta y cuatro son varones adolescentes, jóvenes y adultos en edades entre los 10 y 48 años. De los cincuenta y dos músicos, sólo la mitad reside en el pueblo permanentemente y el resto residen en otros pueblos de la región o en ciudades como Oaxaca, Ciudad de México o los Ángeles y regresan en temporada de vacaciones o en las fiestas patronales. La participación en la Nueva Generación representa el cumplimiento de un cargo comunitario por lo que los servicios que la banda ofrece a la comunidad tienen un carácter obligatorio y no “por gusto” como lo hace la banda de los viejitos.

Desde el año de 1983 que se creó la banda Nueva Generación con la intención de “heredar la tradición a los niños y jóvenes de la comunidad” (Francisco Sigüenza, maestro bilingüe, 68 años)²⁷ la agrupación ha visto pasar nueve generaciones de músicos formados en la escoleta, aproximadamente 154 músicos. La banda ha tenido como maestros y directores a Gilberto Baltazar, de 1983 a 1987; Carlos Rodríguez y Alberto Cortazar, de 1990 a 1993; Gabriel Ríos de 1994 a la actualidad, Antonio Sánchez en la segunda mitad del 2011, Fernando Sandoval en el 2014 y Pedro Illescas de 2019 a la actualidad.

La Banda Nueva Generación tiene una historia de treinta y nueve años la cual ha estado atravesada por las transformaciones económicas, sociales, políticos y culturales que han impactado a la región desde la década de los ochenta, como resultado de procesos históricos

²⁷ Entrevista personal, Tlaxiaco de Cabrera, 20 de junio de 2022.

como la migración, la globalización, la nueva ruralidad²⁸ y el reconocimiento de lo multiculturalidad. En este contexto, los integrantes de las distintas generaciones que han conformado la banda Nueva Generación han experimentado procesos de apropiación, negociación y adaptación que hoy definen las características de su conformación y su sonoridad.

La banda filarmónica en Santiago Zochila, al igual que en otras comunidades zapotecas, mixes y chinantecas que comparten la cultura musical de Son y Jarabe es, como dicen Patricia García y Rubén Luengas (2009), el epicentro de la práctica musical. Es una agrupación grande²⁹ conformada por la siguiente dotación de instrumentos de viento madera, viento metal y percusiones: 3 pícolos, 2 flautas, 1 Clarinete en mi bemol, 12 clarinetes en si bemol, 4 sax soprano, 4 sax alto, 2 sax tenor, 6 trompetas, 4 barítonos, 2 cornos, 5 trombones, 3 tubas y 4 baterías (compuestas de tarola, bombo y platillos). Su repertorio está constituido por 270 piezas de las cuales 120 se tocan de memoria y 150 con partitura. El repertorio abarca una gran diversidad de géneros musicales, más allá de los sones y jarabes, que incluye danzón, paso doble, oberturas, fantasías, mazurca, swing, baladas, rancheras, corridos y música sacra, lo que convierte a la Banda Nueva Generación en una de las más versátiles de la región.

Las investigaciones históricas sobre las bandas de viento en el estado de Oaxaca han revelado su existencia desde las primeras décadas del siglo XVI.³⁰ Además de fomentar la enseñanza de la música en las capillas y escoletas con fines de evangelizar, las órdenes religiosas fomentaron la formación de bandas en los pueblos para acompañar servicios, procesiones, bailes, etc. Dichas bandas no actuaban exclusivamente en las actividades religiosas, sino que participaban en festivales cívicos, celebraciones, pelás de gallos, etc. Contaban con un repertorio de sones y jarabes con el que acompañaban la parte más profana de los rituales religiosos; los carnavales, las corridas de toros y las danzas. Los directores de bandas de música o llamados por ellos mismos *maestros cantores*, adquirieron una autoridad inigualable en la dirección de la vida ceremonial del pueblo. (Thomson, 1994, pp. 09-310)

²⁸ Los especialistas (C. de Grammont 2009, Arias 2009) utilizan el término *nueva ruralidad* para referirse al rasgo que caracteriza la situación del campo a partir de la década de 1990 y que ha significado la disolución de las fronteras del campo y la ciudad y la complejización de los nexos entre las dos realidades. En este contexto, se dice que cada vez más el mundo rural se parece a la ciudad y las ciudades se han ruralizado.

²⁹ “Las bandas de viento están entre las agrupaciones 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 Oaxaca, Michoacán, Puebla, Estado de México o Morelos” (Flores, 2014, p. 191).

³⁰ En la primera mitad del siglo XVI no había bandas como las conocemos actualmente; más bien eran conjuntos instrumentales conformados por instrumentos como sacabuches, dulzainas, bajones, violas da gamba, etc. La banda como tal se remonta a mediados del siglo XVI, resultado de la industrialización de los instrumentos y su comercialización a nivel global. (Thomson, 1994)

Además de las bandas de música, los conjuntos de chirimía y tambor, los cuales surgieron a partir de la Conquista, tuvieron un papel central en la vida ceremonial y cívica de los pueblos. Estos conjuntos acompañaron la mayoría de las procesiones, mayordomías y bailes y la chirimía a menudo se acompañaba de una corneta para convocar a la gente a la iglesia.

En la segunda mitad del siglo XVIII con las Reformas Borbónicas y posteriormente en el siglo XIX con Leyes de Reforma, se produjo un cambio relevante en el ámbito musical de las comunidades indígenas: las capillas musicales del virreinato se transformaron en capillas de viento lo cual significó un logro de los pueblos de indios para proteger los bienes de sus comunidades, primero de las legislaciones contra el régimen corporativo y, posteriormente, de la política liberal (Navarrete, 2013)

A partir de la década de 1850, las bandas de música de viento comenzaron a llamarse cuerpos o sociedades filarmónicas, indicando la prevalencia de los instrumentos de metal sobre los de madera³¹. En estos años, los directores de bandas de música o maestros cantores continuaron teniendo autoridad en sus comunidades.

Durante el Porfiriato, la formación musical y la organización de las bandas filarmónicas en los pueblos indígenas tuvieron la función de transmitir los ideales de la ciudadanía inspirados en el liberalismo y por los sistemas de gobierno indígena. “La asistencia al cuerpo filarmónico estaba claramente inserta en las formas de aprendizaje y participación comunitaria del sistema de cargos y por lo tanto en la organización de la economía de la familia campesina” (Acevedo, 2015: 137) por lo que la formación de los músicos ocupaba un lugar muy importante en la dinámica de las comunidades.

Hasta la fecha, no se ha escrito la historia de las bandas de viento en Santiago Zochila. Como afirmó Sergio Navarrete (2005) “aún está por descubrirse la historia antigua de la banda zochileña con el rescate y difusión de los documentos parroquiales”. Sin embargo, a partir de los rasgos que caracterizan el repertorio, la dotación instrumental y la interpretación musical de la banda en el presente, así como su profundo arraigo en la comunidad, su lugar central en los rituales civiles y religiosos, y en la estructura social y política de la comunidad, es posible comprobar su permanencia en un tiempo de larga duración y su resistencia y adaptación a los cambios culturales y sociales acontecidos en estos siglos.

³¹ Antes de la industrialización en la segunda mitad del siglo XIX, la banda se componía de la chirimía y trompetas naturales, bajones sacabuches (trombones) cornetas de madera y serpentones (Flores y Ruiz, 2015, p. 185)

El estrecho vínculo entre las prácticas sociomusicales y la Parroquia de Santiago Apóstol, la cual ha estado ubicada en Zoochila desde el siglo XVII, no sólo se refleja en la participación de la banda en todos los eventos litúrgicos y ceremonias anuales y en el amplio porcentaje de piezas religiosas que ocupan el repertorio de la banda: misas, vísperas, maitines, rosarios, procesiones, alabanzas, miserere, staba matter, marchas fúnebres y villancicos, sino también se refleja en algunas palabras asociadas a la cultura musical, como: escoleta, capillo, coro, así también en los valores católicos que los músicos desarrollan en su formación musical, como es el amor incondicional, la devoción, el servicio y los dones que Dios otorga (Octavio Rodríguez, músico de la comunidad, 46 años)³²

Durante el trabajo de campo, que desarrollé entre los meses de agosto y noviembre del 2022, tuve la oportunidad de hacer observación participante en dos festividades del calendario litúrgico católico: la Fiesta de Todos Santos que se llevó a cabo entre el 31 de octubre al 4 de noviembre y la Fiesta de Santa Cecilia que inició el 13 de noviembre y terminó el 23 del mismo. En las dos celebraciones que consisten en novenarios, rezos, misas, rosarios, procesiones, calendas, la música de viento fue parte constitutiva de los rituales que generalmente duran muchas horas al día, lo que requiere mucha resistencia física y concentración de parte de los músicos. Esto se repite en todas las festividades que constituyen el año litúrgico en Zoochila: la fiesta de la Virgen de la Candelaria el 2 de febrero, la Semana Santa marzo-abril, la Fiesta del Santo patrono Santiago el 25 de julio, Todo santos, Santa Cecilia y Navidad.

Durante el trabajo de campo también pude observar la participación de la banda municipal en los eventos cívicos y patrióticos por el Día de la Independencia el 16 de septiembre y el día de la Revolución mexicana el 20 de noviembre, los cuales fueron organizados por los maestros de la escuela primaria y la telesecundaria. En estas ocasiones, la banda tocó el Himno Nacional, marchas militares, el toque de bandera y corridos de la Revolución, repertorio que forma parte del acervo musical de la Nación que la escuela federal rural de las décadas de 1920 y 1930 introdujo en las comunidades de la región como parte del proyecto nacionalista. (Sigüenza, 2007 y Alonso, 2008).

Además de la centenaria función que la banda ha tenido como elemento constitutivo de los rituales religiosos y cívicos, es necesario subrayar su función histórica en la cohesión social y la construcción de la identidad. Como afirma Georgina Flores “Las bandas no son únicamente grupos de animación festiva, sino agrupaciones históricamente instituidas por medio de las cuales se generan vínculos sociales, se construyen identidades [...] históricamente las bandas de música

³² Entrevista personal, Santiago Zoochila, 23 de noviembre de 2022.

han tenido un rol fundamental en la construcción de un nosotros comunitario” (Flores, 2009, p. 16).

Para los habitantes de Santiago Zochila con quienes platicué durante el trabajo de campo, la banda es una de las columnas que sostienen a la comunidad. Es una unidad indivisible que expresa la esencia del ser zochileño. Para los músicos, ser parte de la banda, “ser banda” significa tener vivencias y emociones colectivas que otorgan sentido de pertenencia, que provocan sentimientos de compañerismo y amistad y demandan actitudes de solidaridad y cooperación que se reflejan en la práctica musical. Como dijo Antonio Sánchez (músico, 37 años) “No es lo mismo ser un músico solista que pertenecer a una banda de músicos, tocar con otros, sonar bien, tener buen sonido en conjunto, estar ensamblados, compactados. Es lo que ha conseguido la Nueva Generación”³³. Los músicos de la banda utilizan una palabra en zapoteco *Gacxo tu'se* que significa “ser uno” para expresar lo anterior.



Ilustración 31: Banda Nueva Generación en el templo católico de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022)

³³ Diario de campo, 5 de septiembre de 2022

Otro rasgo de la cultura musical en Santiago Zochila es la articulación de todas las prácticas sociomusicales: tocadas, formación de músicos, compra de instrumentos, gozonas, pago de maestros, mantenimiento de la escoleta, etc., con el sistema político regido por la normatividad indígena. Las prácticas socio musicales son un asunto de gobierno en el pueblo. Las tocadas, así como las acciones para la producción y conservación de la música forman parte del plan de trabajo del cabildo que se renueva cada año. La autoridad municipal es la responsable de gestionar la existencia y servicio de las bandas de viento, así como el pago de los maestros, el mantenimiento de la escoleta, la convocatoria de los músicos para conformar la banda cada año, la gestión de recursos para la compra de instrumentos, la gestión de las gozonas, de la participación de la banda en las fiestas y actos cívicos.

Este rasgo es un indicador de la función política y social que tiene la práctica musical en el pueblo como constructora de ciudadanía comunitaria, lo que me da más elementos para señalar la complejidad de los propósitos de la formación de músicos, más allá del aprendizaje musical.

La narración realizada por el músico Antonio Sánchez³⁴ sobre la asamblea comunitaria celebrada en los tres primeros días del año en Santiago Zochila para hacer el cambio de autoridades municipales, en la que se dedica una parte del día a tratar los asuntos de la escoleta y las bandas filarmónicas, confirma la imbricación de las prácticas sociomusicales en el sistema político.

La asamblea inicia por preguntar a los maestros de música y directores de la banda Nueva Generación si desean continuar en el cargo, el cual desde 2014 es retribuido con un sueldo de ocho mil pesos mensuales. Después de aceptar, la asamblea continúa abordando los puntos relacionados a los requerimientos materiales, la formación de los músicos y el funcionamiento de las bandas como son: la compra y mantenimiento de instrumentos, las gozonas con otros pueblos, el repertorio, las tocadas etc.

Uno de los momentos más peculiares de “la reunión de la banda” es cuando la nueva autoridad de la comunidad representada por el presidente y el síndico “piden el favor” a cada uno de los músicos integrantes de la banda Nueva Generación de continuar su servicio comunitario siendo parte de la banda. Una vez confirmados los integrantes de la banda, se procede a nombrar los cargos de presidente y capillo de la banda, quienes están encargados de las cuestiones organizativas alrededor de las actividades sociomusicales.

³⁴ Entrevista personal, Santiago Zochila, 1 de noviembre de 2022.

Además del lugar central que ocupan los asuntos de la banda y la escoleta en la asamblea comunitaria más importante del año, es posible identificar otras acciones políticas y comunitarias en torno a la formación de los músicos a través de las cuales la comunidad asegura la continuidad de la música en el pueblo como son: la invitación a nuevas generaciones de niños y jóvenes a integrarse a las clases de música; la gestión de recursos con las organizaciones de migrantes y las instituciones culturales estatales y nacionales y finalmente la organización de tocaditas dentro y fuera del pueblo para asegurar la transmisión de la cultura musical a través de la práctica.

La articulación de la música y la política en el pueblo ha determinado las prácticas sociomusicales desde la segunda década del siglo XX como lo revela el documento fechado el día 10 de mayo de 1921 y firmada por las autoridades de Zochila en el que se asienta la asignación de los maestros de música y el otorgamiento de las garantías (derechos) a los músicos como un asunto de principal relevancia para el cabildo de aquel momento.³⁵

Como cualquier práctica cultural, la cultura musical en Santiago Zochila es una construcción humana histórica múltiple y dialógica, sujeta a procesos sociales y a condiciones y usos sociales y políticos, por lo que no es posible concebirla como un sistema acotado y ahistórico con coherencia interna y con correspondencia lineal con una sociedad (Rockwell, p. 1997). Las prácticas sociomusicales que se observan hoy en Zochila son producto de un proceso social de apropiaciones, negociaciones, cambios y continuidades realizadas a partir del contexto sociocultural. A continuación, quiero resaltar algunas de las transformaciones en las prácticas sociomusicales que documenté durante el trabajo de campo en las que se refleja el impacto de los cambios en el contexto económico, político, social y cultural de los últimos años con el propósito de mostrar la cultura musical como un proceso dinámico.

La primera transformación que quiero resaltar es la participación de las niñas y mujeres jóvenes en las prácticas sociomusicales, que antes estaban destinadas exclusivamente para los varones. En Zochila, la primera vez que se integraron niñas y mujeres adolescentes a las clases de solfeo e instrumentación fue en 1999, pero no llegaron a integrarse a la banda (entrevista con Noemi, 30 de octubre). La primera vez que lograron entrar a la banda fue en el año 2003 cuando

³⁵ Documento fechado el 30 de mayo del 1921 y expedido por las autoridades de la Municipalidad de Santiago Zochila, Distrito de Villa Alta, en el que además de asentar “las promesas y garantías” otorgadas a los músicos, se nombra a dos “directores de enseñanza”. El documento se encuentra resguardado en la escoleta municipal de Santiago Zochila. A partir de dicho documento y los testimonios obtenidos por medio de las entrevistas de Historia oral fue posible documentar este rasgo a partir de la segunda década del siglo XX, sin embargo, los estudios históricos sobre las prácticas musicales en las comunidades indígenas en México, llevan a inferir que en Santiago Zochila, al igual que en otros pueblos y regiones, la relación de la música con el orden político y social es una característica de la cultura musical que proviene de varios siglos atrás.

el maestro Pedro Illescas formó una generación de niños y niñas con apoyo de una beca del FONCA. Al respecto, el maestro Pedro relató:

Sí, anteriormente se tenía la mentalidad de que en la banda únicamente hombres y las mujeres solamente se tenían que quedar en la casa a cocinar, a moler y gracias ahorita a las redes sociales podemos ver a mujeres, no de fuera, de aquí de la sierra, de los mixes, concertistas y traen al niño en la espalda y como en 2003 que empecé sí tuve como a dos o tres niñas, sí es un poquito diferente, en primera porque siempre llegaban tarde que porque le tenían que ayudar a la mamá en los trastes, pero les gustaba y al final de cuentas aprendieron, pero siempre el machismo ha tenido que ver ahí, pero gracias a las redes sociales si se han visto mujeres destacadas y eso les ha abierto los ojos a los papás, y eso como que igual ya se fue perdiendo y ahorita el hecho de que las mujeres vengán a solfeo o tengan otra actividad, ya hay más libertad, pero aquí en la comunidad era raro, ni a la escuela terminaban la primaria o mucho secundaria y se casaban o las casaban, ahorita ya hay esa posibilidad si quieren y hay posibilidades de seguir estudiando, pues adelante, pero en un principio sí, antes sí: “las niñas al solfeo, no van a aguantar, es mucho aire”, pero el especialista es el que sabe que si se puede. En un principio pensaba lo mismo, no tanto por no querer a las niñas, el detalle era que me daba cosa, es pesado una calenda, pero también la desvelada y ahorita yo lo vi con los niños, ahorita que fuimos a Solaga y les decía a las niñas que fueran a descansar y ellas querían ir a toda la calenda y terminábamos de tocar y se ponían a bailar, pero el problema es con las más chiquitas.³⁶

A partir de entonces, las cinco generaciones o camadas formadas en la escoleta tuvieron niñas. Hoy el 34% de los integrantes de la banda son niñas y mujeres jóvenes. Este cambio se explica principalmente por las transformaciones de la cultura de género en la comunidad causadas por las mutaciones económicas y sociales que trajo la desagrarización y el fin de la economía campesina en las últimas tres décadas.



Ilustración 32: Niñas, niños y adolescentes estudiantes e integrantes de la banda filarmónica Nueva Generación de Santiago Zoochila, Oaxaca. Foto: África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante agosto del 2022)

³⁶ Entrevista personal, Santiago Zoochila, 5 de septiembre de 2022

Los cambios sociodemográficos que han experimentado las familias en el ámbito rural: reducción de su tamaño, aumento en la esperanza de vida, envejecimiento de la población rural, aumento de la edad de matrimonio, reducción de las tasas de fecundidad e incremento de hogares encabezados por mujeres (Arias, 2009) sumadas a la migración y el fin de la economía campesina de autoconsumo también ha significado el fin de la familia campesina determinada por el ciclo de desarrollo doméstico de los pueblos mesoamericanos y las jerarquías. “El modelo de familia campesina se acabó y dio paso a la familia plurifuncional en la que se modificaron las relaciones y los roles”. (Arias, 2011, p. 111)

Como ha analizado Patricia Arias, en las décadas anteriores a los noventa, las comunidades y familias campesinas mantenían estructuras jerárquicas y sistemas de poder patriarcales que enmarcaban las acciones de sus miembros con claras desventajas para las mujeres y los jóvenes. (p. 101). A partir de la década de los noventa, “la trama de poder y jerarquía se ha resquebrajado y han sido, principalmente, las mujeres quienes están luchando por redefinirlas y modificarlas” (p. 113) De igual manera, las mujeres han comenzado a participar en actividades y espacios políticos antes destinados sólo para los varones como los cargos de secretario, síndico e incluso de presidente en el cabildo, y la banda de música. Además, su participación en la economía a través del trabajo asalariado y las actividades comerciales como la venta de tortillas ha sido fundamental para el sostenimiento de las familias.

Otra de las transformaciones en las prácticas sociomusicales que hoy se observan en Zoochila tienen que ver con el uso de la lengua *Didz̄a Xbon o zapoteco* en relación a la música. Hoy en día, en la escoleta municipal de Santiago Zoochila se viven dos situaciones contrastantes respecto al uso de la lengua *Didz̄a Xbon*. Por un lado, la generación de los niños, niñas y jóvenes entre 9 y 16 años que aprenden música en la escoleta ya no utilizan el zapoteco para comunicarse lo cual es producto de un proceso de pérdida de la lengua que inició hace aproximadamente 15 años, ante lo cual, los maestros de música se ven obligados a impartir las clases y dirigir los ensayos en castellano.

Por otro lado, las generaciones de músicos de 30 años o más, a la que pertenecen los dos maestros de música y directores de la banda, varios de los músicos que dan servicio en la banda municipal y los músicos retirados, mantienen el uso del zapoteco como la principal lengua para comunicarse durante las prácticas musicales realizadas dentro y fuera de la escoleta, como son los ensayos, las tocadas, las juntas, las asambleas, etc. Algunas de las palabras relacionadas a la música en zapoteco que siguen utilizando son: *bisx`ne* (música), *bruben* (soplar el instrumento),

billen (cantalo), *shuraxe* (despacio), *tee`ria* (rápido), *sibe* (agudo), *rashxo* (grave), *shishxe* (fuerte) y *gull* (suave).

El abandono de la lengua originaria en el aprendizaje musical responde al corte intergeneracional de transmisión de la lengua en Santiago Zochila, el cual es una problemática que aún no ha sido analizada, sin embargo, por estudios de casos similares en otras regiones de América Latina, es posible establecer la discriminación que viven los hablantes como un factor fundamental. Al respecto, Silvia Hirsch, Hebe González y Florencia Ciccone (2006) escriben: “Existen diversos y complejos procesos que determinan el abandono de una lengua minoritaria por parte de sus hablantes, pero, según muchos sociolingüistas, la sobrevivencia de una lengua depende en gran medida del deseo, por parte de sus hablantes, de mantener y transmitir la lengua a las próximas generaciones.” (p. 105)

En cambio, para los ancianos y adultos de la comunidad, el uso del zapoteco está ligado de forma natural con la práctica musical, al igual que con otras prácticas comunitarias, como el tequio, en las que participaron desde su infancia. En los años en los que ellos fueron aprendices en la escoleta, la instrucción se hacía en zapoteco. La escoleta, contrariamente a la primaria oficial, era un espacio de aprendizaje en la que los niños podían utilizar su lengua materna o primera lengua como le llaman algunos estudiosos. Al ser los maestros originarios de Zochila u otra comunidad cercana, el uso del *Didza Xhon* en la interacción maestros-alumnos no representaba ninguna dificultad, sino, por el contrario, fortalecía los vínculos de los niños y jóvenes con la comunidad.

Otro rasgo que caracteriza a las prácticas sociomusicales en la actualidad y que significa una transformación en la cultura musical es su carácter optativo, ya no obligatorio como lo era en las décadas pasadas. En palabras del maestro Gabriel Ríos: “Antes, participar en la banda era un cargo comunitario, obligatorio, los niños debían obedecer. Ahora no es obligatorio. Los niños que van es porque quieren. Los papas ya no lo ven como que están cumpliendo un cargo. Las autoridades ya no vigilan, ni llevan el control.”³⁷

Otro factor reciente que está impactando las características de las prácticas sociomusicales en Zochila es el corto lapso que los jóvenes permanecen en la comunidad ya que, al terminar la secundaria, se van a estudiar el bachillerato a algún pueblo cercano y, posteriormente, cada vez más, buscan ingresar a la universidad en la Ciudad de Oaxaca o la Ciudad de México. Dicha situación provoca que las prácticas de transmisión se tengan que desarrollar en un periodo máximo de seis años y que se limiten a los conocimientos básicos de

³⁷ Diario de campo 5 de septiembre de 2022

solfeo e instrumentación que son útiles para la continuidad de la banda. Este límite de tiempo impide integrar a las prácticas de transmisión los conocimientos de composición, dirección de banda e impartición de clases, eliminando así las prácticas de la composición y de la transmisión, las cuales son fundamentales para la conservación de la cultura musical.

Hoy en día, son las generaciones de los adultos y los ancianos los que participan de mayor manera en las prácticas sociomusicales: tocadás, composiciones, formación de los músicos, gestión comunitaria, etc. La cada vez menos participación de niños y jóvenes se explica en parte por la migración y el carácter optativo que mencioné anteriormente. Sin embargo, el principal factor que explica la disminución de la participación de las nuevas generaciones en las prácticas sociomusicales es el proceso de reconfiguración identitaria acontecido en el pueblo en los últimos años.



Ilustración 33: Banda Municipal conocido como “De los viejitos” en el panteón de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022)

En las últimas tres décadas, la etnicidad en Zochila se ha dado en un contexto de migración, interculturalidad, economía rural-urbano y acoso de la globalización. La población cada vez más está conectada a través de las redes de migrantes, los medios de comunicación, las políticas asistenciales, educativas y culturales promovidas por las instituciones del Estado. En este contexto se deben entender los usos estratégicos de la identidad étnica: las prácticas tradicionales comunitarias en negociación con lo exterior, como le llama Guillermo de la Peña (2005).

En este modelo de identidad étnica-política contemporánea vigente en Zochila (De la Peña, 2005, p. 370) la etnicidad continúa vinculada a la ocupación y control de un territorio (definido como tierra ejidal o comunal) a la vigencia de la lengua vernácula (el *disha xbon*), a la

participación generalizada en rituales, a la obligación de prestar servicios y a la eficacia del sistema de cargos. Sin embargo, como señala De la Peña “la presencia de todos estos elementos no se deben al aislamiento, ni sus formas y significados se mantienen incólumes. Es menester comprenderlos como resultantes de una negociación constante con agentes políticos y fuerzas sociales que proviene de afuera” (pp. 372-373).

A pesar de la falta de caminos, transportes y medios de comunicación que sufrieron los habitantes de Zochila hasta el último cuarto del siglo XX, se puede decir que nunca estuvieron aislados del todo de los procesos de modernización. Los cambios impuestos por el mundo moderno siempre han estado presentes por medio de instituciones como la iglesia, la escuela, las industrias, los gobiernos y los medios de comunicación. Sin embargo, fue a partir de mediados de la década de 1970 con la intensificación de la migración a Estados Unidos que se impulsó el diálogo con el exterior, la negociación de la comunidad con el exterior, lo que suscitó procesos complejos de reconfiguración identitaria a partir de “exigencias y estrategias heterogéneas y no como el producto de la trasmisión de características o dispositivos homogéneos (Dehouve, 2005, p. 20).

En la actualidad, dicho diálogo entre la población de Zochila y los agentes políticos y fuerzas sociales externas se refleja de varias maneras. Por una parte, la población de adultos intermedios y adultos mayores o en zapoteco llamados los *bene ren* y *biguré*, nacidos entre 1930 y 1990, quienes están al frente de la organización social y política de la comunidad, mantienen una constante interlocución con distintos agentes del gobierno federal, estatal y municipal, así como con las redes de migrantes, frente a las cuales definen y expresan su identidad cultural.

Por otra parte, en las diversas actividades recreativas realizadas por la población infantil y juvenil, en zapoteco *Bis'xhkuide*, es visible la influencia o invasión de las manifestaciones culturales globales que reciben a través del acceso y consumo de las redes sociales Facebook, Instagram, Tick Tock, Kwai, WhatsApp, Youtube, etc, lo que se intensificó a raíz de la suspensión de clases presenciales durante el periodo de más de dos años que duró la pandemia de Covid 19 y la implementación de la educación virtual como alternativa que hizo necesario mejorar el acceso a Internet en el pueblo y que obligó a los padres de familia a comprar dispositivos móviles (celulares y tabletas).

Una de las consecuencias del uso de las redes sociales que se observa entre los niños, niñas y jóvenes de Zochila es la modificación de los gustos musicales: Víctor Cibran, Santa Fe Klan, Grupo Firme, Kimberly Loaiza son algunos de los cantantes que los niños, niñas y jóvenes siguen en sus redes sociales. Por otra parte, se han modificado los juegos a partir de la influencia

de la cultura global en las formas culturales locales. Un ejemplo es la recreación de la práctica del jaripeo, la cual, se adoptó en la comunidad a partir del año 2005, como una de las diversiones en la fiesta patronal. A través del juego que consiste en montar y torear con toros de juguete de plástico al ritmo de la música que los niños llaman “música para toros” (música de banda sinaloense o tambora) puesta a todo volumen en una bocina, imitando el jaripeo. En el juego también se observa la reproducción de las identidades de género locales tan marcadas en el pueblo ya que en la acción de torear y montar sólo participan los niños, mientras que las niñas participan en el juego recreando a las enfermeras que asisten a los heridos.

Finalmente, las experiencias y manifestaciones culturales de los más jóvenes son resultado del largo proceso de reconfiguración identitaria iniciado en la década de 1970 e intensificado en 1990 a partir del diálogo y las negociaciones establecidas entre la comunidad y la sociedad dominante.

Todos estos cambios, coyunturas y crisis han impactado en la práctica de la formación de músicos en Zochila, la cual, en décadas pasadas, estuvo estrechamente vinculada a la construcción de la identidad cultural de los zochileños, junto con otras marcas identitarias como la lengua, el catolicismo, el trabajo en el campo, etc.

1.2 El sistema de trasmisión de los conocimientos musicales.

Junto con las Bandas Filarmónicas y el género musical de Son y Jarabe, el sistema de trasmisión de los conocimientos musicales compuesto por el fomento del estudio musical a través de la escoleta, el cultivo de la lectoescritura de la música y la transferencia del conocimiento musical a partir de la tradición oral, constituyen las principales características de la cultura musical de esta región (Navarrete, 2010, p. 25).

La existencia actual de escoletas en la mayoría de los pueblos de la región, así como el taller de música del Centros de Integración Social (CIS) número 8 –conocidos antes como internado indígena– ubicado en el municipio de San Bartolomé Zoogocho (creado en 1984); el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) en Santa María Tlahitoltepec (creado en 1977); el Bachillerato Musical Comunitario (BCM) en San Bartolomé Zoogocho (2014) y la reciente creación de la Licenciatura en Cultura Musical Comunitaria en el Centro Universitario de Santa María Yaviche (UNIXHIDZA) de la Universidad Autónoma Comunal de Oaxaca (UACO) (2020), revelan la vitalidad y la solidez de dicho sistema de educación musical.



Ilustración 34: Bachillerato musical de San Bartolomé Zoogocho, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022)

El sistema de transmisión de los conocimientos musicales integrado por el método de lectoescritura, la instrumentación, las estrategias de la oralidad y el aprendizaje en práctica en la banda filarmónica; es un elemento sustantivo de las prácticas de formación de músicos en Zoochila, pero no es el único y no es inmutable. La formación de los músicos, como ya se mencionó, constituye un fenómeno social y cultural complejo y dinámico que rebasa el proceso de aprendizaje musical y las actividades cotidianas de enseñanza en la escoleta y que se ha transformado a lo largo del tiempo.

El sentido de las prácticas de formación de músicos en Santiago Zoochila, hasta hoy en día, es formar intérpretes para que integren la banda de viento, pero también ciudadanos que cumplan el cargo y sean personas con estatus, es decir, admiradas y estimadas por la comunidad. La formación de músicos en Zoochila es una vía para adquirir los conocimientos, las habilidades, y ventajas valoradas en la comunidad que le dan a los músicos el estatus más alto dentro de la comunidad. Por lo anterior, la formación de músicos integran la transferencia de los saberes y valores comunitarios a través de la tradición oral (Payan, M. 2017 y Hernández, 2015); la memoria y los paisajes sonoros a partir de la que los sujetos que participan en la práctica configuran su sentido de pertenencia a una región sociomusical (Flores, 2014, p. 193); la memoria social de la banda a través de la cual se transmiten los valores del buen ciudadano comunitario (Juan, 2022), y de la persona educada (Levinson y Holland, 1996).

En la actualidad, algunos de estos significados de ser músico y de la formación de los músicos se conservan, pero otros han perdido lugar dando espacio a nuevos sentidos como el de convertirse en un músico profesional que toque en orquestas, etc. “[...] pero en la música no debes de venir solo porque no quieres ser topil o policía, no piensa en grande, si sales de aquí nadie te va a prohibir nada y si te quieres ir a la UNAM porque quieres ser licenciado en música, es una carrera pues, no es un *hobbie* y yo les digo que aprovechen porque aquí no les cuesta nada, lo único que tienen que cumplir y aprender”.³⁸

De igual manera, el sistema de trasmisión de los conocimientos musicales conserva algunos rasgos de la práctica del pasado, pero también ha integrado nuevas características que responden a las transformaciones en el contexto y a la agencia de los sujetos que participan en el hecho de la trasmisión o educativo dando como resultado una práctica de trasmisión histórica, heterogénea y dinámica y no estática como se reproduce en los discursos sobre la música indígena tradicional (Camacho, 2009).

En las siguientes páginas integro una descripción de los tres procedimientos que en el presente constituyen el sistema de trasmisión musical en Santiago Zochila: la lectoescritura, la instrumentación y el aprendizaje en práctica en la banda filarmónica en los cuales se entretajan el método tradicional de enseñanza musical occidental y los aprendizajes socioculturales transmitidos a través de la tradición oral, así como las influencias del contexto histórico y la agencia de los sujetos.

1.2.1 Hacer la escoleta

Durante las dos primeras semanas del mes de septiembre de 2022 llevé a cabo la observación participante en la escoleta municipal de Santiago Zochila. Mi intención era documentar las prácticas de trasmisión de los conocimientos musicales en las clases de solfeo, instrumentación y los ensayos que se realizaban de 4 a 6 de la tarde de lunes a viernes bajo la coordinación de los maestros y directores de la banda Nueva Generación: Gabriel Ríos y Pedro Illescas.

“El solfeo”, como le llaman los niños y niñas de la comunidad a las clases de iniciación de lectoescritura musical y la “instrumentación”, como nombran las clases para aprender a tocar el instrumento, se impartieron en el salón del segundo piso de la escoleta a cargo del maestro Gabriel a nueve niños (seis niñas y tres niños) de entre 9 y 12 años de edades y “Los ensayos”, como le llaman a las sesiones de perfeccionamiento de la técnica y montaje de repertorio, se

³⁸ Entrevista personal con Pedro Illescas, director de la banda, 37 años, Santiago Zochila, 3 de septiembre de 2022.

realizaron en el Auditorio municipal a cargo del maestro Pedro en las que participaron trece adolescentes y jóvenes entre 11 y 16 años (cinco mujeres y nueve varones) que ya dominan un instrumento y se dedican a montar repertorio para interpretarla con la banda de viento.

Al llegar a la escoleta, lo primero que observé fue a los nueve niños y niñas dispersándose por el salón con una silla y un atril preparándose para iniciar la lección musical. Una vez ubicados en el espacio, se dirigieron a sacar el instrumento del estuche y a formarse para recibir una partitura con las escalas que debían estudiar de manera individual y presentar al maestro Gabriel. Para este momento, la camada de nueve niños y niñas ya tenía seis meses en las lecciones de la escoleta y ya habían pasado todas las lecciones del método Solfeo de los Solfeos de Lemoine y Carulli por lo que los niños ya tenían los conocimientos básicos de la lectoescritura musical. Para ese entonces ya conocían los elementos que componen una partitura y eran capaces de distinguir las notas, el ritmo, la tonalidad.

Cuando realicé la observación participante, el maestro Gabriel estaba concentrado en enseñar a tocar el instrumento asignado a cada niña y niño algunas semanas antes de que yo iniciara el trabajo de campo. La asignación, como me explicó el maestro Gabriel, se había realizado tomando en cuenta los instrumentos de los que la escoleta disponía y la estatura y complexión de los niños y niñas que facilitaría o no que pudieran tocar ciertos instrumentos de viento. Al respecto el maestro Gabriel me comentó: “Lo que se necesita en la banda son tubas, clarinetes, pero los niños pequeños no pueden tocar esos instrumentos porque son muy grandes para ellos. Se requiere comprar instrumentos pequeños para ellos”.³⁹

Después de repasar las escalas en su lugar, Cecilia de 9 años quien estaba aprendiendo a tocar clarinete y era la más avanzada en el estudio del instrumento, pasó a la oficina del maestro Gabriel para que revisara sus avances. Sentada frente al maestro, Cecilia terminó de tocar las escalas y el maestro aprovechó para enseñarle los detalles de la embocadura y la posición de los dedos. Con la partitura en una mano y el clarinete en otra, Cecilia siguió muy atenta la explicación del maestro: “Las notas graves se tocan con el labio más relajado y las notas agudas con el labio más tenso”. Después regresó a su lugar para seguir practicando las escalas.

En la fila para pasar con el maestro ya se encontraban los demás niños y niñas con sus instrumentos listos para mostrar su avance del día. Fue el turno de Itzel de 11 años quién estaba aprendiendo el flautín. El maestro la escuchó y observó. Le explicó que el flautín usa bemoles. Le recomendó dominar las escalas. Lo comparó con las tablas de multiplicar. El maestro le sacó

³⁹ Diario de campo, 5 de septiembre de 2022

una pieza para flautín, un bolero para que practicara las escalas. Le dijo con voz fuerte “entender, comprender y aplicar”. La niña lo escuchó con atención. El maestro extendió su explicación sobre la técnica musical. Habló de las octavas, la posición de las manos, la respiración, la tonalidad.

En el otro salón, dos niñas seguían repasando las escalas, pero la mayoría de los estudiantes estaban jugando a las escondidas, corriendo y comiendo dulces. En diferentes momentos de la clase escuché al maestro Gabriel gritarles desde su oficina: ¡Estudien! Al pasar otra de las niñas para mostrar su lección, el maestro le habló de la importancia de la obediencia para poder aprender música a lo que la niña atendió de manera seria y sin hablar. A las 6:00 en punto de la tarde todos empezaron a guardar sus instrumentos. Un niño preguntó: ¿Ya nos podemos ir?⁴⁰

Paralelamente a las clases de instrumentación, en el Auditorio Municipal se llevaron a cabo los ensayos con los catorce integrantes más jóvenes de la Banda Nueva Generación⁴¹, los niños, niñas, adolescentes y jóvenes que tienen entre 11 y 16 años, quienes son los únicos que pueden asistir en ese horario ya que los músicos adultos regresan de trabajar del campo o la construcción a las 7:00 de la noche.

Los ensayos estuvieron a cargo del maestro Pedro. El primer día que realicé la observación, al llegar al auditorio, noté que los jóvenes músicos ya estaban listos sentados en media luna por secciones y sacando sonidos a sus instrumentos. Hasta adelante estaban Pepe, Saraí y Vanessa con los clarinetes y Hanna y Candy con los flautines. Atrás estaban José Guadalupe y Emmanuel con las trompetas, Adán y Nico con los trombones, Paulina con el sax soprano, Miguel y Alexis con los saxhones, Israel con el bombo y Víctor con la tuba.

El maestro les repartió las partituras de un son y dio algunas indicaciones sobre la pieza. Después de quince minutos de ensayar la pieza de manera individual, el maestro comenzó la revisión de la pieza por secciones. Los adolescentes permanecieron sentados mientras el maestro pasaba frente a ellos. Revisaron la partitura a detalle. Pude notar como creció el entusiasmo de los adolescentes al tiempo que iban sacando la pieza. Después de repasar varias veces el son de manera conjunta el maestro les dijo que ya casi lo tocaban de memoria y que si se cansaban podían descansar dos compases, pero no más.

⁴⁰Diario de campo del 6 y 7 de septiembre de 2022

⁴¹ Hanna de 10 años; Candy, Israel y Alexis de 11 años; Adán y Miguel de 12 años; Saraí, Pepe, Paulina, Vanessa, José Guadalupe y Emanuel de 13 años; Nico de 14 años y Víctor de 16 años.

Durante las dos horas que duró el ensayo, el grupo estudió tres piezas bajo la misma dinámica: primero repasaron la partitura de manera individual; después, el maestro llevó a cabo la revisión por secciones, momento en que resolvió las dudas de algunos estudiantes y señaló algunas fallas; y, por último, se hizo el ensayo de manera grupal a partir del cual el maestro señaló los rasgos de cada pieza, hizo correcciones generales y detalló algunas cuestiones técnicas. Por ejemplo, cuando interpretaron el son *La Prietita* les dijo: “Esta pieza es pesada y no pueden tomar aire”. Más adelante les preguntó: “¿Cómo está la memoria de esta pieza?”.

De igual forma, cuando interpretaron el son *El trino del Jilguero* el maestro les preguntó: ¿la introducción de esta pieza en qué tono está? a lo que Vanessa respondió: “está en sol mayor”. El maestro aprovechó el momento para dar una explicación sobre los tonos. “Está en Re mayor pero está alterado en la sostenido y se convierte en sí menor”. El maestro utilizó el pizarrón para escribir unas notas y explicarles lo del tono. Les dijo que era una pieza delicada porque tenía muchos cortes y diferentes emociones. “Tiene una parte alegre y una parte triste. No deben revolver.”



Ilustración 35: Ensayo de la banda Nueva Generación en Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado durante octubre del 2022)

A partir de la observación y documentación que realicé de las clases de instrumentación y los ensayos, así como de las entrevistas a los maestros y directores de la banda, me fue posible distinguir algunas de las características del sistema de trasmisión de los conocimientos musicales que han perdurado hasta el presente y otros rasgos que han resultado de procesos de apropiación y adaptación llevados a cabo por los sujetos que participan hoy en día en las prácticas de trasmisión, principalmente los maestros y los aprendices.

El sistema de trasmisión de los conocimientos musicales practicado en Santiago Zochila en el presente se basa en el modelo tradicional de enseñanza musical difundido ampliamente en

Europa durante los siglos XVII, XVIII y XIX el cual consistía principalmente en el aprendizaje de las habilidades de lectoescritura musical, es decir, el solfeo; el desarrollo de las técnicas para tocar instrumentos y el estudio de repertorio.

Dicho modelo, el cual respondió al paradigma positivista en la educación⁴² de la época, se caracterizó por enfocarse en la enseñanza de la lectoescritura musical para la que se crearon libros de texto o métodos con ejercicios para el aprendizaje vocal e instrumental con carácter “altamente sistemático” (Jorquera, 2004, p. 18), sumativo y progresivo. “El interés de la lectoescritura es una preocupación específicamente técnica ya que se descuidan los múltiples aspectos de la experiencia musical” (Jorquera, 2004, p. 19) El objetivo era conseguir una lectoescritura ágil en tiempos relativamente breves [...] el logro de resultados a corto plazo.” (p. 20)

Además de la centralidad de la enseñanza de la lectoescritura musical, el código disciplinar de la educación musical hasta el siglo XIX se enfocó en el desarrollo del virtuosismo instrumental por lo que se privilegió el aprendizaje individual, aislado de la práctica y basado en la imitación y repetición lo que promovió la pasividad por parte de los estudiantes. (Jorquera, 2010, p. 58)

Los estudios históricos revelan que la difusión de la enseñanza de la música europea en la ciudad de Antequera y pueblos indígenas en Oaxaca inició desde la segunda mitad del siglo XVI (Gómez, 2021) como parte del sistema de evangelización utilizado por las ordenes regulares, principalmente la orden dominica, y el clero secular a través de las capillas musicales y las escoletas de las catedrales y parroquias. La educación musical consistía en enseñar canto llano, canto de órgano y a tocar un instrumento para lo cual la catedral y las parroquias, realizaban gastos en instrumentos, libros de música y papel y tinta para escribir música, como lo revela el Códice Sierra. (Gómez, 2021, pp. 213)

⁴² Dicho modelo también es conocido con el título de racional-tecnológicos. Como escribe la especialista Cecilia Jorquera (2004), tienen sus bases más antiguas en el cartesianismo y se puso en práctica mediante la concepción positivista y neopositivista. Éstas se caracterizan por requerir “verificabilidad intersubjetiva, formalización lógica o matemática, experimentación, etc. Por tanto, cuando se utiliza la expresión tecnología en educación, se pretende hacer referencia a este tipo de orientación, que se refleja en última instancia en la denominada pedagogía por objetivos. Esta orientación también es llamada cientismo, por proponer la ciencia como referencia y valor absoluto; es el conocimiento científico la referencia para formular objetivos, elegir medios y el modelo didáctico mediador. En síntesis, el conocimiento científico es el núcleo generador de la actuación didáctica, y a su vez genera investigación para elaborar técnicas didácticas fundamentadas. En particular, los modelos racional-tecnológicos se caracterizan por el análisis minucioso de la materia que se enseñará, como es reflejado en las taxonomías de objetivos, en las que se procede de lo simple hacia lo complejo de modo extremadamente sistemático”. (p. 16)

En la segunda mitad del siglo XIX, en la que inició el proceso de la secularización de la educación musical y la difusión de las bandas filarmónicas en México, la enseñanza musical siguió abarcando los mismos aspectos: solfeo, canto e instrumentación (Acevedo, 2015, p. 145). El método de enseñanza musical europeo se difundió a través de los cuadernos de lecciones y las partituras integradas en repertorios para principiantes, impresos utilizados en las casas, escuelas, tertulias, etc. (Camacho, 2013). En las poblaciones rurales e indígenas, en las que la escuela empezaba a implementarse, era común que los niños y jóvenes aprendieran a leer notas antes de aprender a leer textos. Como plantea Ariadna Acevedo (2015), era menos intimidante aprender a leer notas que aprender español.

En Santiago Zochila, al igual que en otros pueblos de la región, el método para el aprendizaje de la lectoescritura musical, la instrumentación y el estudio del repertorio ha constituido el sistema de trasmisión de los conocimientos musicales desde principios del siglo XX⁴³, como lo revelan, por un lado, los métodos de enseñanza del solfeo (Hilarión Eslava y Solfeo de los Solfeos) y las partituras de un amplio repertorio que se conservan en la escoleta y, por otro lado, los testimonios orales de los músicos más longevos de la comunidad: Florencio Hernández (1934), Arturo Rodríguez (1944) y Esteban Illescas (1947), quienes se formaron como músicos en las décadas de 1950 y 1960 con el maestro Lorenzo Rodríguez.

El señor Arturo Rodríguez (músico, 78 años) relató: “Yo estudié el solfeo durante un año y éramos más de treinta alumnos. De repente paró, ya no continuamos las clases. Avancé muchas lecciones de solfeo [...] Después de una semana que seguimos el solfeo, ya nos dio el instrumento.”⁴⁴ Por su parte el señor Esteban Illescas (músico, 76 años) narró sobre su proceso de formación como músico: “En las noches asistíamos a clases de solfeo [...] Cada quien con su velita el maestro nos ponía la lección y ensayábamos y el que ya se sabía su lección, entregaba su lección. Una o dos lecciones cada noche”.⁴⁵

⁴³ Es probable que el sistema de trasmisión de los conocimientos musicales basado en la lectoescritura musical, la instrumentación y la participación en la banda se haya implementado en la capilla de viento de la Parroquia de Santiago Zochila desde que se implementó como parroquia en el siglo XVII, como sucedió en otras parroquias indígenas en Oaxaca (Navarrete, 2010) y que haya continuado durante el siglo XIX sin embargo, hasta la fecha, no se han encontrado documentos que permitan comprobarlo.

⁴⁴ Entrevista personal, Santiago Zochila, 21 de octubre de 2022.

⁴⁵ Entrevista personal, Santiago Zochila, 25 de octubre de 2022



Ilustración 36. Método Hilarion Eslava que se conserva en el archivo de la escuela municipal de Santiago Zoochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo. (Archivo del trabajo de campo realizado durante noviembre del 2022)

El relato del señor Dr. Manuel Ríos, hijo del maestro Pedro Ríos quien fungió como maestro de música en el internado indígena de Zoogocho (CIS 8) desde su fundación hasta entrada la década de 1980, es revelador sobre el método de enseñanza utilizado en la región.

[...] entonces se vino mi papá a trabajar como maestro de música y se quedó Faustino Méndez en Guelatao y ahí se quedó trabajando hasta que terminó y ya la manera como nos enseñaron a los alumnos, estoy hablando como en 1952 [...] estaba yo chiquito cuando llegó el internado acá entonces lo que aprendimos nosotros fue puro solfear, solfear, solfear todo[...] con mi papá aprendí tres métodos, Solfeo de los solfeos con 173 lecciones, después de eso empezábamos de los más fácil hasta lo más difícil del método de Hilarion Slava, se lo aprendía de memoria y así sin los papeles...yo terminé los dos métodos, uno está en clave de sol y la parte final tienen clave de fa y ya después se va al Hilarion Slava y es clave de sol y ya después nos dieron el Solfeo de los Solfeos en tres claves...tenía la misma lección en clave de sol, clave de fa y clave de do. Y ya después en una sola lección ya combinaba dos tres compases, una clave, cambiaba de clave y seguía la misma pieza pero con otra clave...a la de clave de do sólo llegue como a cuatro leccionesporque estaba más complejo.⁴⁶

El sistema de transmisión utilizado para formar a las nuevas generaciones de músicos durante las décadas siguientes hasta la presente conserva el mismo procedimiento⁴⁷, es decir, el mismo método basado en la recopilación de ejercicios ordenados por grados de dificultad, desde los más sencillos hacia los más complejos para el aprendizaje de la lectoescritura y la instrumentación, así como el estudio del repertorio conformado por piezas de diferentes

⁴⁶ Entrevista personal, Bartolomé Zoogocho, 14 de noviembre de 2022.

⁴⁷ En la región de los Valles centrales de Oaxaca se usa el mismo método, como lo reportó Soledad Hernández sobre la enseñanza musical en Tlacoahuaya, "La enseñanza musical en Tlacoahuaya se ha basado en la visión memorística y tradicional del método Hilarion Slava, era la manera del manual se repasa las lecciones en tres versiones: leer, cantar e interpretar. (Hernandez, 207)

géneros. Al respecto, el maestro Gabriel Ríos (director de la banda Nueva Generación, 47 años) explicó:

Primero les enseño las nociones preliminares de la música: pentagrama, clave de sol, signo de compás, las figuras de notas, redonda, blanca, negra, corcheas, doble corcheas, ese es su material, después el nombre de las notas según su ubicación en el pentagrama. Las líneas del pentagrama, los espacios, notas en líneas y notas en espacios. Las notas que hay en líneas mi sol si re fa y notas en espacios; fa, la, do, mi. Así aprenden de esa manera. Después de eso, ahora hay que combinar una en línea y una en espacio. Yo tengo que lograr que me entiendan. Ese es mi trabajo. Debo ver cómo le hago.

Luego el marcaje, desde el más sencillo. Y luego el ritmo. Aquí tengo una aplicación, el metrónomo para que sigan el ritmo uniforme. Un, dos.... les pongo a escuchar esa aplicación y les digo que se metan ese ritmo uniforme y tiene que marcar los tiempos del compás, así siempre y despacio. Y una vez que ya saben distinguir la duración y el nombre de las notas ya combinan las tres cosas: el nombre de la nota, la figura de la nota (siempre trabajo con lo más sencillo) y ritmo. Una vez que dominen eso ya les meto otra cosa antes de empezar el método el Solfeo de los Solfeos. Si no tienen esto, no me van a entender la primera lección. No van a saber cómo hacerlo porque no saben qué nota es, no saben cuál es el compás. Si no me entendieron aquí, no van a poder hacerlo. Es fundamental. Esto lo aplico en solfeo. Y así van a avanzando. Empecé en marzo y ahora ya están tocando. La meta es sacarlos en las posadas.

En el instrumento primero explico la embocadura. Por ejemplo, en flautín es lo más complicado. El flautín tiene un bisel no una boquilla. La técnica de cómo mover las notas graves y las notas agudas. ES muy complicado, incluso más que el clarinete. Yo tengo que ver eso con cada quién, no es lo mismo tengo que saberle a todo. Ese es el método a grandes rasgos.⁴⁸

Otro rasgo del modelo tradicional de educación musical que ha permeado el sistema de transmisión en Zoochila es su fundamento en la idea del talento nato sin el cual no se puede entrar al mundo de privilegios y reconocimiento de los músicos. Sobre esto el maestro Gabriel expresó:

Sí se inscribieron veinte, veintidós, pero se fueron yendo porque ellos mismos se dieron cuenta de que no tienen el talento. Yo no soy de los que les dicen sabes qué tu no sirves. Uno trata de...si no tienen el talento, la capacidad, uno ve la forma de cómo, aunque cuesta lo doble [...] no es lo mismo a tener un grupo de niños a los que tantito les explicas, así, así, así y con el instrumento o lo escribo y les digo así lo quiero"⁴⁹

Sin embargo, la observación y documentación de la práctica que realicé en el trabajo de campo y las entrevistas a los maestros Gabriel Ríos y Pedro Illescas me permitieron identificar elementos de las prácticas de transmisión de los conocimientos musicales que son productos de un largo proceso de construcción, negociación y transformación.

Desde 1983, año en el que la Autoridad municipal reunió a más de cincuenta niños y jóvenes para que asistieran a clases de solfeo con el propósito de formar una banda infantil y juvenil, la escoleta cobró un significado más asociado a prácticas de educación musical para las

⁴⁸ Entrevista personal, Santiago Zoochila, 6 de septiembre de 2022

⁴⁹ Entrevista personal, Santiago Zoochila, 6 de septiembre de 2022.

cuales se asignó a un maestro y se establecieron horarios fijos. Así también, el espacio adquirió las características de un salón de clases o aula escolar dotado con un pizarrón, sillas y atriles.

Es en este contexto que la formación de los músicos comenzó a adquirir elementos apropiados de los discursos, modelos, recursos y prácticas de la educación escolarizada formal como son: la disposición espacial de la escoleta similar al aula tradicional; la disposición de horarios fijos para la actividad educativa; la designación del maestro como un ejemplo de conducta; la regulación de la disciplina; la mayor relevancia de la instrucción sobre la interacción en los procesos de aprendizaje; la conceptualización de la infancia como sujeto educativo. (Pineau, 2001).

Desde entonces, dicha práctica de transmisión no se ha detenido y se ha fortalecido con acciones políticas. En el 2010 se construyó el edificio de dos pisos para la escoleta y el 2014 se empezó a dar un salario a los maestros.

La transmisión de los conocimientos musicales en la escoleta bajo este orden escolar no siempre ha sido así. Los testimonios de los músicos de las generaciones de 1950 y 1960 sobre su proceso de formación señalaron que en aquel tiempo no había un solo lugar asignado como salón para las lecciones de música, sino que las lecciones y los ensayos se llevaban a cabo en espacios improvisados como una bodega del municipio o la casa del maestro. También contaron que las lecciones se hacían en la noche porque el maestro trabajaba “Éramos varios. No había la luz eléctrica. Teníamos que llevar nuestra velita. Las clases eran en las noches porque en el día el maestro trabajaba.”⁵⁰

Otro rasgo que se distingue en el presente es la introducción de más elementos de técnica instrumental en la enseñanza que tiene que ver con la trayectoria de formación de los maestros quienes aplican los aprendizajes adquiridos en su trayectoria como músicos e instructores.

El maestro Gabriel explicó:

En cuanto a técnica, la embocadura, la columna del aire, la presión del aire, la respiración, eso lo aprendí del CIS ahí recibí muchos cursos [...] el conocimiento que yo adquirí en esos cursos era una gran diferencia, yo ya sabía enseñar a tocar una trompeta, a pesar de que no es mi instrumento. Ya tengo la teoría, la técnica de respiración, de vibración, la presión del aire, la digitación, las escalas, en teoría sé formar un trompetista, un cornista, un barítono, un clarinetista [...] aquí es teoría y práctica es lo que yo aplico en mi enseñanza...yo les enseño lo más explícito...y queda en ellos la práctica yo no lo puedo hacer por ellos, eso se nota, si practicaron o no. La mayoría son buenismos...tengo poco tiempo con ellos y ya tocan. Saben solfeo, lo único que me falta meterles un poco de rítmica que es básico. Voy a meterles una hora de

⁵⁰ Entrevista personal con el señor Esteban Illescas, Santiago Zochila, 25 de octubre de 2022

instrumentación y una hora de rítmica. Va a llegar un momento que van a necesitarla que sepan deletrear las notas.⁵¹

Aunque sigue siendo una enseñanza tradicional, no activa (Joquera, 2004), que privilegia el virtuosísimo instrumental, la imitación y repetición como las principales competencias a desarrollar ha funcionado para dar una iniciación musical sólida que permite a los músicos poder tocar muchos géneros y tener los conocimientos necesarios para entrar a las escuelas profesionales de música como el bachillerato musical en Zoogocho, el CECAM, la Facultad de Música de la UNAM y la escuela de música Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yolitzí, como es el caso de Antonio Sánchez, Antonio y Juan Carlos Rodríguez, Francisco Vargas, Fernando Sandoval, José Cortazar, Antonio Luna, Francisco Fabián, Ángel y Estrella de Belén Ríos, y Essau Ríos.

Por último, las experiencias y manifestaciones culturales de los aprendices que han sido influidas por fenómenos como la cultura digital, la migración, la escolarización, los nuevos modelos de crianza, son otro factor que determina las transformaciones en la práctica de la formación musical. Los niños, niñas y jóvenes en la actualidad tienen más alternativas de desarrollo, distractores, otro sentido de la obediencia, diferentes modelos de autoridad, lo que ha impactado en el significado que ellos otorgan a dicha práctica.

En palabras del maestro Pedro Illescas:

ahorita la mentalidad de los jóvenes es muy diferente a como yo tenía la mentalidad a su edad, es muy diferente porque hay muchos distractores y antes te decían un compromiso a tal hora e ibas y ahorita es muy complicado hacer que un niño cumpla con su obligación y antes te integrabas a la banda y era un compromiso muy fuerte y no podías fallar y ahorita a los niños les vale, entonces a muchos papás dicen que si les vamos a exigir, se los llevan. ...la mentalidad cambió mucho, ahorita es muy difícil hacer a los niños responsables, de un músico, no de toda la banda y tienes que estar. Es un problema muy grande, no solo para los maestros, también para el presidente, porque hay un presidente de la banda que se encarga de citar, pero cuesta mucho y hasta ahorita digamos que está así, todavía no hay un acuerdo entre músicos, cada quien llega a la hora que quiere, que pueda y hay un desorden y no podemos tanto regañar, como que tienes que cuidarlos mucho, hasta consentirlos para que estén ahí aunque sea un ratito y ese es el problema.⁵²

Por su parte, el maestro Gabriel expresó:

Varios niños prefieren andar por ahí jugando. Son más los que andan por ahí, como 15 o 20 pero no vienen. Yo los quisiera aquí, pero no los puedes obligar. Antes, en nuestra época sí. Era

⁵¹ Entrevista personal, Santiago Zochila, 6 de septiembre de 2022.

⁵² Entrevista personal, Santiago Zochila, 6 de septiembre de 2022

obligatorio. Si yo decía que no iba, mis papás me decían que era obligatorio como ir a la escuela. Si no ibas nos llamaban al municipio al alumno o al papá y era de inmediato y ponían castigos a los padres. Pero ahora ya no se puede. Ya no se les puede decir nada. Hasta hay que cuidar el lenguaje. Hay que lidiar con eso.⁵³

1.2.2 Ser banda. El aprendizaje en la práctica

Como escribí en el primer apartado de este capítulo, la banda filarmónica es el epicentro de la cultura musical nombrada como de Son y Jarabe a la que pertenecen los pueblos zapotecos de la Sierra Norte, entre ellos Santiago Zochila. Es la institución en la que se enlazan los sujetos, los hechos y los significados musicales. Es el dispositivo a través del cual se produce la música que acompaña a los pueblos en su alegría y su tristeza y, al mismo tiempo, es el organismo que aglutina diferentes saberes locales y prácticas comunitarias, políticas y de transmisión para producir a las personas educadas y construir identidad.

Conformar la banda es una de las finalidades o sentidos al que están dirigidas las acciones pedagógicas, las tareas de transmisión, las gestiones políticas en torno a la formación de los músicos. En la actualidad, al igual que en el pasado, la finalidad de la transmisión de los conocimientos musicales es la formación de nuevos integrantes que conformen durante varios años la banda filarmónica infantil y juvenil Nueva Generación y cumplan con las obligaciones que dicho cargo cívico-religioso implica. El propósito de la formación de los músicos centrado en la afiliación a la banda determina varios rasgos de las prácticas de transmisión, tales como: los criterios para asignar los instrumentos a los nuevos integrantes basados más en las necesidades de la banda que en el interés o gusto de los niños y jóvenes y el acento del aprendizaje en el desarrollo de la resistencia física y las habilidades de memorización que servirán para las tocaditas con la banda. Las clases de solfeo e instrumentación y ensayos están dirigidas a la formación de una nueva generación (o “camada”, como le llaman en el pueblo) de músicos que integren la Banda Nueva Generación.

Durante los ensayos a los que asistí, observé que la mayor parte de las señalizaciones que hizo el maestro Pedro a los adolescentes estuvieron dirigidas a perfeccionar las habilidades requeridas para tocar con la banda: la sincronía, la memorización, la resistencia y la tonalidad. Otro rasgo que me llamó la atención fue que el maestro se dirigía a los aprendices como miembros de la banda y no como aprendices de música.⁵⁴

⁵³ Entrevista personal, Santiago Zochila, 6 de septiembre de 2022

⁵⁴ Diario de campo 5, 6, 7 y 8 de septiembre de 2022

Los etnomusicólogos y estudiosos de las bandas de viento en Oaxaca coinciden en resaltar su rasgo pedagógico. Al respecto Sergio Navarrete escribió: “la comunidad como escuela, las ocasiones musicales como el baile, el sepelio, la gozona, la audición, etcétera, son los escenarios donde la práctica musical de los géneros musicales dominantes: el son y el jarabe, se realiza a partir de la práctica musical por tradición oral” (Navarrete, 2010, p. 27).

Por su parte, Soledad Hernández afirmó sobre la banda infantil y juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya: “La banda de viento como una comunidad de práctica es un espacio informal donde se construyen los conocimientos musicales, como una institución educativa” (p. 210)

También Felipe Flores y Rafael Ruíz escribieron (2015): “La banda ha sido para muchos de ellos una verdadera escuela, ya que el solfeo, la armonía y la composición son elementos que los músicos oaxaqueños aprenden desde temprana edad. (p.184)

En Santiago Zochila, una vez que los niños y jóvenes concluyen un año de lecciones de solfeo e instrumentación, se integran a la banda con la que empiezan a tocar pequeñas piezas en las ocasiones musicales de corta duración como las posadas. En esta etapa de integración a la banda, continua su proceso de formación como músicos a través de diversas estrategias, vías y técnicas como la oralidad, la participación, la observación aguda y la escucha activa, la motivación de pertenecer, el encuentro intergeneracional, la influencia sociocultural y la memoria colectiva mediante las cuales aprenden conocimientos musicales; desarrollan habilidades y actitudes relacionadas al ser músico de la comunidad; adquieren valores; socializan prácticas y saberes locales y construyen identidad.⁵⁵

Cada una de estas vías y estrategias de transmisión de los aprendizajes musicales exige un análisis profundo desde la teoría sociocultural del aprendizaje⁵⁶ que ayude a entender la influencia

⁵⁵ Sobre estas estrategias y vías de transmisión, algunos estudiosos de la música han escrito. Soledad Hernández (2015) “En este proceso de construcción musical entra en juego la identidad, el significado, la colectividad, la práctica y la experiencia en un contexto sociohistórico y cultural determinado, siendo el aprendizaje su eje articulador [...] La banda de viento se integra con la afiliación y compromiso de aprender y ser músico en y para la comunidad. (p. 217)

Georgina Flores (2009) Las bandas son auténticas escuelas de música de los valores y las costumbres locales. En general, la educación musical de las bandas se transmite de generación en generación...en estos casos las personas adquieren una identidad, compromiso y fidelidad hacia la banda. (p. 23)

Fernando Nava (2010) El aprendizaje de la música se realiza a partir de la asistencia y participación de los niños y jóvenes en los rituales. Las fiestas y ceremonias, aparte de cumplir otras funciones, son actos educativos, instruyen a sus asistentes en asuntos ideológicos, de organización comunitaria y en distintos planos artísticos; el conocimiento musical se socializa en su misma práctica. El refinamiento del conocimiento artístico suele lograrse mediante la enseñanza dirigida y los ensayos [...] la conservación y transmisión de la música indígena se hallan cifradas en la memoria y se transmite de manera oral. (pp. 34-35)

⁵⁶ Uno de los campos teóricos que ha interesado a la Antropología de la educación en México y otras partes del mundo es, precisamente, el de los aprendizajes socioculturales. “Esta línea antropológica central reúne trabajos [...] que se aproximan al aprendizaje como un proceso mediado por factores sociales y culturales, y no como resultado directo de los métodos o las modalidades formales de enseñanza” (Rockwell y González, 2016: 12)

del contexto cultural y social en los procesos de aprendizaje. Sin embargo, dicha tarea rebasa los objetivos de la presente tesis, la cual, como se lee en la introducción, está centrada en describir y comprender las transformaciones y permanencias de la práctica de formación de los músicos desde un enfoque histórico-cultural.

Es necesario advertir sobre la dificultad que implicó la documentación de dichas prácticas de transmisión a través de las técnicas de investigación etnográficas. Como explica Gonzalo Camacho (2009): “una diferencia sustancial en la transmisión oral del saber musical, es que las reglas, a través de las cuales se producen los sintagmas sonoros, se encuentran en el saber colectivo. Su práctica no requiere que éste se haga explícito [...] incluso ostenta una extraña vocación de virtualidad [...]” (pp. 31-32)

La especificidad de dichas prácticas de transmisión a través de la oralidad y la práctica musical me lleva a concebirla como una actividad productora de cultura tal como la propone Jorge Gasché (2008): “La cultura considerada como resultado de la actividad no es entonces una entidad estable, sino evolutiva cuya realización y aspecto concreto dependen de las opciones que sus miembros toman en cada instante de su actuar” (p. 282)

Algunos de los elementos los documenté por medio de la observación en ensayos y tocadas de la banda Nueva Generación, pero la mayor parte lo hice a partir de las entrevistas a los maestros de música y los aprendices.

En lo que respecta a los conocimientos y habilidades exclusivamente musicales, documenté que, a través de la participación en la banda, los músicos aprendieron cierto repertorio de oído como los sones, jarabes, las letanías, calendas, maitines, vísperas, misas, funerales, el himno nacional, las mañanitas y marchas. También aprendieron a regular el

Mariëtte de Haan, quien es profesora del departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad de Utrecht, propone abordar el contexto cultural y el aprendizaje o procesos de interacción como una sola dinámica. A esto, ella le llama “una perspectiva doble sobre el aprendizaje”: Cuando queremos saber cómo surgen determinadas actividades de aprendizaje, cómo se estimulan, organizan, o se inhiben en determinados contextos culturales, necesitamos alternar nuestra perspectiva constantemente entre lo individual o lo sociocultural, entre la interacción y el sistema social, entre lo inmediato y el contexto sociocultural más amplio. En otras palabras, necesitamos adoptar una perspectiva de doble enfoque hacia el aprendizaje para poder captar su relación dinámica con el contexto cultural.

Elsie Rockwell es una de las autoras mexicanas que han retomado la teoría sociocultural del aprendizaje en la construcción teórica-metodológica para abordar la cultura escolar y las prácticas educativas en contextos de diversidad. La investigadora emérita del Departamento de Investigaciones Educativas (DIE) del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del IPN, propone abordar las actividades cotidianas realizadas en el aula o en otros espacios educativos como proceso y unidad básica de análisis. La actividad, dice Rockwell (2018), es “el espacio de la micro génesis, incluye tanto una dimensión objetiva, cultural, como una dimensión subjetiva, de intervención activa de cada sujeto. Por ello a partir del encuentro con la cultura heredada se produce nueva cultura, nuevos significados, nuevas prácticas” (p. 182).

volumen, la emocionalidad y la tonalidad correspondiente a cada pieza y a cada ocasión musical. Sobre esto último escribí en mi diario de campo:

En la transmisión de los aprendizajes musicales en la práctica con la banda, también participan los músicos de otras generaciones, no sólo los maestros Gabriel y Pedro, quienes transmiten a los más niños y jóvenes los saberes musicales del pueblo a través de la oralidad. Esto lo pude observar en el Rosario que se celebró en el panteón por el Día de Todos Santos en el que tocó la banda. En varias ocasiones, Alejandro, quien toca la tuba y es uno de los músicos con más trayectoria de la Banda Nueva Generación, les hizo correcciones verbales a Ismael y Francisco quienes tocan la Tuba y el Corno, respectivamente, en relación con el volumen y a la tonalidad.⁵⁷

Sobre su participación en la transmisión de las habilidades musicales, Alejandro Illescas (músico, 46 años) comentó en una entrevista: “yo le digo a los chavos, sobre todo a Ismael que es el que más está avanzado en la tuba: me sorprende que uses el celular para leer las partituras. Yo a tu edad memorizaba todo. Incluso hasta las piezas, ya sabía de dónde a dónde... porque la tuba te marca el paso. La tuba y las percusiones son las que marcan. Si te pierdes, pierdes a toda la banda. Eso el que te falta, memorizar, memorizar todo”⁵⁸



Ilustración 37: Participación de la banda Nueva Generación en la celebración del Rosario en el panteón de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de noviembre del 2022)

De igual manera documenté que algunos integrantes de la banda han aprendido a tocar otro instrumento diferente al que aprendieron a tocar inicialmente con la finalidad de cubrir las necesidades de la banda. Este fue el caso de Damián, un niño de 10 años quien estaba aprendiendo a tocar tuba, después de aprender a tocar barítono y de José, quien aprendió a tocar el Sax tenor, después de tocar clarinete. (Diario de campo 7 de septiembre de 2022)

⁵⁷ Diario de campo 1 de noviembre de 2022

⁵⁸ Entrevista personal, Santiago Zochila, 15 de noviembre de 2022

La participación en las gozonas en otros pueblos en los que la banda toca cinco días seguidos y en *Legesh*, el recorrido que la banda realiza casa por casa de la comunidad durante cuatro días, del 2 al 5 de noviembre, representan para algunos de los músicos de la Banda Nueva Generación, las experiencias que más les han ayudado a desarrollar las habilidades como la resistencia, la memorización, coordinación para caminar tocando, la respiración y la proyección escénica y a lidiar con el desvelo.⁵⁹

Por otra parte, los músicos señalan que en la banda se desarrollan actitudes como la solidaridad, el compañerismo, la disciplina, el sentido del servicio al pueblo, el respeto al director y los músicos más expertos y el cuidado del instrumento. Al respecto, el maestro Pedro comentó:

[...] yo trato de hablar mucho con los niños, porque el hecho de ser parte de la banda, pues digamos que la música y el deporte son las actividades en donde haces equipo, porque llegan proyectos en equipos y no funcionan, un equipo de basquetbol si no es unido no gana, uno de futbol, que es lo que más ven los niños, son 11 y entre todos se tienen que ayudar e igual en la banda y no porque te caiga mal el del trombón dices “hay lo voy a dejar mal y no voy a entrar en dónde tengo que entrar”, a quién dejas mal, no a él, sino a la banda y ahora, no solo es la banda, sales a un pueblo y dejas mal a la comunidad y pueden decir que la banda la regó y tratamos de inculcarles eso y también el hecho de solo tocar, sino más allá como ser humano, te enseñan valores, sobre todo la disciplina, la responsabilidad son muy importantes, si no tienes eso no.⁶⁰

Otro aspecto que se trasmite a través de la ejecución musical con la banda que me fue posible observar y documentar en el trabajo de campo fue lo que Georgina Flores llama “el estilo musical de la región. (Flores, 2009, p. 24) o en palabras de Gonzalo Camacho (2009), “Las configuraciones simbólicas acopladas estructuralmente en dichas prácticas son responsables de esta fuerza que hace posible la transmisión de una forma de ver y sentir el mundo. En otras palabras, las reglas de sintaxis musical que cada cultura posee dan lugar a determinadas resultantes sonoras (sintagmas musicales) que se entretajan con un conjunto de significados colectivos.” (p. 34)

La transmisión de los rasgos socio-culturales propios que se condensan en lo que podríamos llamar el estilo zochileño de tocar, lo observé en varias de las ocasiones musicales en las que estuve presente, sobre todo, en las que participaron las dos bandas del pueblo como en la celebración del Rosario en el panteón en 1 de noviembre, en un funeral y en la celebración de los músicos el 22 de noviembre. La presencia de las dos bandas y la ejecución alternada de las piezas musicales me permitió observar cómo en cada ejecución cada una de las bandas construía

⁵⁹ Taller de recuperación de la historia y la memoria de la música en Santiago Zochila, 6 de septiembre de 2022

⁶⁰ Taller de recuperación de la historia y la memoria de la música en Santiago Zochila, 6 de septiembre de 2022

un sonido particular que los identificaba en el que se mezclaron la técnica, el volumen, la tonalidad y la emocionalidad que le imprimieron a cada interpretación. Al momento de tocar, los músicos más jóvenes se veían con la escucha atenta, listos para integrarse al sonido de la banda.

Otros momentos en los que pude percibir la transmisión de lo que Gonzalo Camacho (2009) define como “configuraciones simbólicas que entrelaza sonidos, conceptos, emociones e imágenes”⁶¹ (p. 34) fueron las múltiples ocasiones en las que la Banda Nueva Generación interpretó la Misa oaxaqueña y la Misa Panamericana en el templo católico. En cada interpretación de las misas que escuché durante los meses de trabajo de campo, reconocí el sonido distintivo de la banda del que me habían hablado varios de los integrantes: “Lo que identifica a la banda de Zochila es un sonido redondo con proyección, grueso, no chillante, un sonido que proyecta la presencia, la fuerza, la vitalidad de la banda y con el que se busca siempre la conexión con el público, lo que hay que aprender es lograr un sonido que haga vibrar al público.”⁶²

El último aspecto de la transmisión en la práctica de banda que quiero señalar, igual de relevante y complejo que los anteriores, es el aprendizaje de normas culturales, saberes locales extra musicales, rituales, formas de convivencia y lengua indígena, así como la transmisión de la memoria colectiva sobre la historia del pueblo, de la banda y de los compositores; todos elementos a través de los que los músicos construyen identidad y adquieren los valores del buen ciudadano comunitario y de la persona educada.

La descripción y análisis del papel de la transmisión de la memoria colectiva y los valores del ciudadano comunitario y la persona educada en la práctica de la formación de los músicos se encuentra desarrollado en el capítulo 2.

1.3. Los actores de las prácticas de formación de los músicos

Desde el concepto de música del que planteé la presente investigación, “Un sistema sonoro organizado de manera determinada por diversos grupos humanos que expresa, no abstracciones, sino relaciones intersubjetivas a propósito de algo; intervenciones sobre el mundo real [...]

⁶¹ Son las configuraciones simbólicas [...] las encargadas de condensar la información que hace posible la transmisión de la cultura, que dan continuidad y cohesión a una comunidad. En ellos radica su valor patrimonial, ya que constituyen un ente vital que, además de mantener la memoria colectiva, se enriquece con las nuevas experiencias de vida. Las vivencias del presente van quedando en el tamiz de los símbolos que ponen en juego y toman coherencia y orientación en este contexto relacional. Es un patrimonio que adquiere sentido en la participación colectiva, en las relaciones cara a cara, en la proximidad y convivencia humana. (Camacho, 2009, pp. 33-34)

⁶² Entrevista a Antonio Sanchez, Santiago Zochila, 10 de noviembre de 2022.

objeto material y simbólico que sedimenta modos de percepción, significación y acción” (Carabetta, 2017, p. 120) la pregunta sobre quiénes son los actores de las prácticas de formación en Santiago Zochila resulta obligada.

De lo que se trata es de visualizar a los protagonistas; los que sostienen la práctica, los que llevan a cabo los procesos de apropiación, los que realizan el trabajo de la memoria y los que realizan la gestión alrededor de ella. Conocer quiénes son, cuál es su trayectoria de formación, su lugar social en la comunidad, sus experiencias de vida y culturales, así como entender su subjetividad y agencia, posibilitará contribuir a la salvaguarda del patrimonio germinal, término acuñado por Gonzalo Camacho (2009):

La salvaguarda de ese patrimonio requiere una atención directa a las comunidades que son las portadoras de este saber, porque en ellas están los creadores y los receptores, unidad que hace posible el hecho musical. Son los artistas y la audiencia los encargados de nutrir y retroalimentar toda práctica [...] la preservación de las culturas musicales de México implica la defensa de los pueblos y comunidades que les dan vida, sobre todo ante la voracidad del proyecto neoliberal que los configura en su lógica de producción y reproducción social atentando contra su concepción del mundo y sus proyectos de vida, incluso contra su propia existencia. Requiere el combate del racismo y la violencia física y simbólica del que son objeto en su propia localidad y en su país. Demanda el respeto a sus territorios, a sus recursos naturales, a sus proyectos de organización social. Precisa de la apropiación de los propios pueblos de su riqueza patrimonial. Ellos mismos deben ser, en condiciones de equidad económica y social, los principales promotores y benefactores de su propio saber y de su propio hacer. (Camacho, 2009, pp. 35-36)

1.3.1 Los maestros-directores

Los maestros-directores son los actores protagonistas en las prácticas de transmisión de la cultura musical, junto con los aprendices y las autoridades municipales.

En Zochila, se tiene registro de la existencia de maestros de música desde 1921. En el documento firmado el 30 de mayo de ese año se lee: “...reunidos en sesión los ciudadanos que conforman el H. Ayuntamiento de esta localidad que al fin se expresarán acordaron mutuamente de proseguir la enseñanza musical que es indispensable para llenar las necesidades y costumbres que continuamente se nos ofrece para el efecto dictaron las promesas y garantías que le ceden a los Directores de la enseñanza, ciudadanos Adalberto Cortazar y Juan Santos Cruz [...]”⁶³

Por otra parte, en el texto de presentación del fonograma grabado en el 2005 escrito por Sergio Navarrete se hace referencia a seis generaciones de maestros de música en Zochila, las

⁶³ Documento fechado el 30 de mayo del 1921 y expedido por las autoridades de la Municipalidad de Santiago Zochila, Distrito de Villa Alta, en el que además de asentar “las promesas y garantías” otorgadas a los músicos, se nombra a dos “directores de enseñanza”. El documento se encuentra resguardado en la escoleta municipal de Santiago Zochila.

cuales estuvieron integradas por: Fermín Mesinas y Jerónimo Cruz; Adalberto Alcázar; Lorenzo Rodríguez; Gilberto Baltazar; Carlos Rodríguez y Alberto Cortazar y Gabriel Ríos.

En la actualidad, los maestros directores titulares son Gabriel Ríos y Pedro Illescas. Los dos son originarios de Zoochila y, al igual que los aprendices, son hijos o nietos de músicos de la comunidad. Los dos iniciaron su formación musical en el pueblo. El maestro Gabriel pertenece a la primera generación de la banda Nueva Generación que inició sus actividades en el año de 1983 bajo la dirección del maestro Gilberto Baltazar cuando Gabriel tenía 7 años. El maestro Pedro inició su formación en el año 1992 con los maestros Carlos Rodríguez y Alberto Cortázar cuando tenía 10 años. Los dos, después de haber aprendido solfeo e instrumentación en la escoleta de Zoochila, se inscribieron en el taller de música del Centro de Integración Social (CIS) no. 8 en Zoogocho motivados por sus ganas de aprender más. El maestro Gabriel permaneció en el internado y fue integrante de su banda durante seis años, periodo en el que recibió clases y entrenamiento en diferentes áreas de la música como armonía, composición, técnica instrumental, etc. con maestros de la región y de otras partes de México e incluso del extranjero. Por su parte, el maestro Pedro estuvo un año en Zoogocho y luego se fue a la Ciudad de México en donde estudió en el Sindicato de Música en donde aprendió un poco más.

Las trayectorias de formación musical de los maestros Gabriel y Pedro que abarcan más años y más entrenamiento de las habilidades musicales que la de los otros músicos integrantes de la banda, fueron un elemento determinante en su asignación como maestros de música y directores titulares o “los que saben”, así como su adscripción al catolicismo y su interés y compromiso de cumplir el cargo comunitario. En este sentido, los maestros Gabriel y Pedro cumplen con los rasgos identitarios que han tenidos los maestros de música y directores de la banda en el pueblo desde, por lo menos, los años veinte del siglo XX, lo que representa una continuidad en las prácticas de transmisión. Sin embargo, sus trayectorias de formación musical desarrolladas en las décadas de los ochenta y noventa, respectivamente, tienen características particulares y distintas a las trayectorias de formación de los músicos de las décadas de los cincuenta y sesenta, lo que determina cambios en las prácticas de transmisión de la cultura musical en la actualidad. Algunas de las transformaciones identificadas son: mayor integración de bases técnicas a la enseñanza del instrumento y el descuido del entrenamiento auditivo a favor del aprendizaje de la teoría musical.

Ser maestro de música y director de la banda corresponde a cumplir un cargo en el sistema normativo de la comunidad y, como tal, significa ser un representante de la autoridad en la propia comunidad y en otros pueblos de la región. De ellos depende el prestigio del pueblo

en otros pueblos. Al mismo tiempo, los maestros-directores son intermediarios entre la autoridad religiosa y las autoridades municipales, la cual es una herencia colonial.

En la actualidad, los maestros directores tienen un papel fundamental en la preservación del patrimonio germinal que es la cultura musical (Camacho, 2009) a través de varias vías: la enseñanza de los conocimientos musicales; la dirección de la banda; la composición de sones y jarabes, el resguardo y transcripción de las partituras antiguas que se encuentran en la escoleta y la redacción de proyectos para conseguir recursos económicos para la compra y reparación de instrumentos.

1.3.2 Los aprendices

Las niñas, niños y adolescentes que en la actualidad asisten a las clases de instrumentación y a los ensayos conforman la octava y novena generación formada en la escoleta del pueblo a partir del año de 1983. La octava generación inició su formación en el año 2020 y se integraron a la banda en el 2021. La novena generación inició su formación en el 2022. Todos son originarios y viven en el pueblo y por las mañanas asisten ya sea a la escuela primaria o a la telesecundaria.

Un rasgo que comparten los aprendices de la cultura musical es su pertenencia a una familia en la que uno o varios de sus integrantes son músicos y tienen una participación en las prácticas sociomusicales del pueblo. Candy (11 años), una de las integrantes más jóvenes de la banda Nueva Generación, da continuidad a la tradición de su familia de llegar a ser músico de la banda. En una breve entrevista realizada a los adolescentes integrantes de la banda, les pregunté: ¿Qué les motivó para entrar a aprender música y tocar en la banda? Candy fue la primera en responder: “a mí, que mi familia es de músicos y que me gusta el sonido de la banda”.

Candy es nieta del Sr. Arturo Rodríguez, quien tiene 78 años y toca la Tuba desde mediados de la década de 1960, es la hija menor de Octavio Rodríguez quien es miembro de la banda Nueva Generación desde el año 1994 y es hermana de Ismael de 24 años, María de 19, Víctor de 16 años quienes también son músicos de la banda Nueva Generación.

Por su parte, Adán (13 años) es sobrino de Bartolomé Luna, uno de los mejores trombonistas del pueblo, quien murió en un accidente automovilístico en el año 2000. Max (8 años) provienen de una familia en la que cinco de sus miembros son músicos; su bisabuelo, una tía, dos tíos y su papá; Miguel (12 años) es nieto de Justo Alcázar y bisnieto de Adalberto Alcázar, dos de los compositores más renombrados del pueblo; Emmanuel (13 años) es hijo de Alberto

Cortázar, quien fue maestro de la banda Nueva Generación y en la actualidad dirige la banda municipal; Saraí (14 años) es nieta de Florentino Hernández, el músico más anciano de la comunidad y guardián de la Chirimía; Hanna (10 años) es hija del maestro Pedro Illescas; Samantha (9 años) Israel (11 años) son hijos de Israel León, integrante de la banda; Cecilia (8 años) es hija de Gerardo Hernández quienes es el tubista de la banda municipal; María José (8 años) es hija de Francisco Luna, quien es músico de la Banda Nueva Generación y Jennifer (8 años) es sobrina de Antonio y Saúl Sánchez, quien son músicos integrantes de la Nueva Generación.

Lo anterior, es un indicativo de la relevancia que tiene el parentesco en la continuidad de la cultura musical y también revela el sentido de pertenencia como unos de los principales motivos de las niñas, niños o ya adolescentes de aprender música con lo cual se asegura la continuidad de la música en el pueblo.

Un rasgo que diferencia a estas dos últimas generaciones de aprendices de las anteriores es su conformación mixta y casi paritario de los participantes entre género femenino y masculino. La intervención de las mujeres en las prácticas de trasmisión de la cultura musical, una actividad antes exclusiva de los varones, ha causado algunas transformaciones. Un ejemplo es la integración del flautín a la dotación instrumental de la banda, un instrumento más manejable para las niñas más pequeñas, como Candy, Hanna, Itzel y María José.

Además de la identidad de género, la participación de Candy y Hanna en las prácticas de trasmisión de la cultura musical sintetiza otra diferencia respecto a la formación de los músicos en las décadas de 1950, 1960 y 1970: la corta edad a la que ahora ingresan a la escoleta. Candy y Hanna entraron a la escoleta en el año 2020 a los 8 y 9 años y a los 10 y 11 comenzaron a ser integrantes a la banda. En las décadas anteriores a la creación de la Banda Nueva Generación, los aprendices eran jóvenes varones mayores de 15 años.

Por último, otro rasgo que diferencia a los aprendices actuales de los de generaciones anteriores, es su comportamiento ante la autoridad. Los maestros y padres de la actual generación de aprendices me comentaron en entrevistas y pláticas informales que es muy notable el cambio que las generaciones actuales muestran en relación con la obediencia y el respeto a los maestros de música. En décadas pasadas, la relación maestro-aprendiz se caracterizaba por la jerarquía, la asimetría, el autoritarismo y la pasividad de los aprendices, así como se revela en la cláusula séptima de los estatutos de 1921 en el que se lee: “todo aprendiz debe honrar y respetar a sus mayores y maestros, de lo contrario la autoridad corrige al merecido por desobediente al

precepto de esta acta”⁶⁴. En la actualidad, la relación de los maestros y los aprendices de música se basa en los acuerdos, los espacios de negociación y la flexibilidad de los roles, lo que tiene un impacto en las prácticas de formación de los músicos.

1.3.3 Las autoridades municipales

Como escribí en páginas anteriores, las prácticas sociomusicales en Santiago Zochila están articuladas con el sistema político regido por la normatividad indígena. La producción y reproducción de la cultura musical depende de la acción de la autoridad municipal y comunitaria por lo que, en esta investigación, me permito concebirla como uno de los actores protagonistas de la práctica de formación de los músicos.

Considero que uno de los hallazgos más importantes del trabajo de campo fue, precisamente, identificar el vínculo estrecho entre la práctica musical y la práctica política lo que, por un lado, determina el sentido social y político de la práctica de formación de los músicos y por el otro, devela la relevancia de la gestión política en la preservación, trasmisión y producción de la cultura musical.

Es preciso destacar que el papel central de las autoridades municipales en la práctica de formación de los músicos, lo cual se ve reflejado en las distintas acciones como: la gestión de recursos para la compra de instrumentos, la gestión de las gozonas, de la participación de la banda en las fiestas y actos cívicos, el pago de maestros, etc., es una continuidad del lugar que en el pasado se le otorgó a la enseñanza musical en la acción de gobierno; así como se confirma en el documento de 1921: “...reunidos en sesión los ciudadanos que conforman el H. Ayuntamiento de esta localidad que al fin se expresarán acordaron mutuamente de proseguir la enseñanza musical que es indispensable para llenar las necesidades y costumbres que continuamente se nos ofrece [...]”⁶⁵

La articulación de la cultura musical con el orden político es otro de los rasgos socioculturales de la práctica de formación de los músicos que es preciso estudiar y comprender para determinar la heterogeneidad de dicha práctica.

1.4 Reflexiones finales

⁶⁴ *Idem*

⁶⁵ *Idem*

Para cerrar este primer capítulo, considero importante presentar de manera resumida los elementos que conforman la práctica y los significados de la formación de los músicos en Santiago Zochila en el presente, así como los principales rasgos que la definen como una práctica cultural y educativa propia, heterogénea y cambiante.

La práctica de formación de los músicos es un sistema mediante el cual se trasmite, no solo los conocimientos musicales, sino la cultura musical en su conjunto “articulaciones del conjunto de hechos, objetos, prácticas y representaciones musicales y extramusicales que involucran un territorio afín, físico y/o simbólico, formas de vida, conflictos y fraternidades.” (Navarrete, 2010, p. 14)

A través de los procedimientos de la lectoescritura musical, la instrumentación, la participación en la banda y las estrategias de la oralidad se transmiten, aprenden y se ponen en práctica los conocimientos de las notas, las técnicas, el repertorio, la musicalidad, las habilidades de memorización y resistencia, la memoria colectiva sobre los compositores-directores y la banda de viento del pueblo, los saberes locales, los valores comunitarios, los significados del ser músico la función política y social de la música, los valores de la persona educada y el buen ciudadano.

Abordar la práctica de formación de los músicos desde la perspectiva de la producción cultural de la persona educada permitió ampliar la mirada más allá del análisis de entrenamiento, socialización o aprendizaje musical, para construir la categoría de formación de músicos que incluye, además de la transmisión de conocimientos musicales, “prácticas culturales mediante conjuntos particulares de habilidades, conocimientos y discursos, que definen a la persona completamente educada”(Levinson y Holland, 1996, p. 2) el ciudadano comunitario que asegura la reproducción social de la comunidad.

Uno de los rasgos fundamentales que define la práctica y los significados de la formación de los músicos en Zochila es su carácter intergeneracional, el cual condujo a plantear la integración de la dimensión histórica a la etnografía, y poner énfasis en la identificación y análisis de los cambios y continuidades que han resultado en la configuración de la práctica en el presente.

Desde esa mirada diacrónica fue posible observar el peso del pasado, la performatividad histórica que permite identificar los índices que representan continuidades o permanencias, lo cual se analiza en el siguiente capítulo.

Por último, me parece relevante destacar el modelo de identidad étnica-política contemporánea que en la actualidad se tiene en Zochila y en el cual tiene lugar la práctica de formación de los músicos. Guillermo de la Peña (2005) la define como prácticas tradicionales

comunitarias en negociación con lo exterior, lo que me permite definir la práctica de formación de los músicos como una tradición en movimiento que requiere de las acciones y sentidos de los agentes sociales situados en el contexto histórico.

CAPÍTULO 2

Memoria e identidad en la formación de los músicos en Santiago Zochila

La transmisión de la memoria social y la memoria sonora es un elemento vertebral de la práctica de formación de músicos en Santiago Zochila en la actualidad. La memoria guardada, reconstruida y reactivada a través de los relatos de las personas mayores, en el repertorio musical, en fotografías, documentos escritos, construcciones, rituales y prácticas culturales es una fuente de los conocimientos, saberes locales, valores, marcas identitarias transmitidas a los músicos de las nuevas generaciones durante su proceso de formación y durante su práctica musical. A través de la memoria colectiva se transmiten, lo que Gonzalo Camacho (2009) llama “las configuraciones simbólicas que ayudan a la cimentación de estructuras nómicas que dan sentido a las colectividades, favoreciendo la vida social [...] (éstas) son las encargadas de conservar la información que hace posible la transmisión de la cultura, que dan continuidad y cohesión a una comunidad”. (p. 34-35)

Uno de los hallazgos más relevantes realizados a partir de la observación y documentación de las prácticas de formación de los músicos durante el trabajo de campo fue el lugar central que ocupa la memoria colectiva como “un conjunto sedimentado de recuerdos culturales rutinizados y habitualizados que caracterizan a un determinado grupo” (Dietz y Stallaert, 2016, p. 7) en las prácticas de formación musical. Los procesos históricos ligados a la música y otros aspectos de la comunidad se hacen presentes en la formación de los músicos, a partir de lo cual se otorga continuidad a la tradición musical, al mismo tiempo que se renueva. Como menciona Gilberto Giménez (2008): “la memoria colectiva se aprende y necesita ser reactivada de manera incesante. Se le aprende mediante procesos generacionales de socialización, que es lo que se llama “tradición”, es decir, el proceso de comunicación de una memoria de generación en generación.” (p. 23)

En este sentido, Gonzalo Camacho (2009) advierte que las culturas musicales que se basan en la oralidad “mantienen dinámicas peculiares y complejas que son responsables de que algunas prácticas sean percibidas como expresiones sin cambios, proyectando una imagen de inmanencia” (p. 30) lo que explica, por un lado, la definición de la tradición como algo estático y, por otro, la negación de las transformaciones.

Como en el caso de otras culturas musicales o músicas tradicionales que se transmiten a través de estrategias de oralidad, en la cultura musical en Zoochila “existe un complejo articulado de elementos culturales o simbólicos más reticentes al cambio, debido a la cosmovisión que la sustenta, como podría ser su relación con lo sagrado o la identidad del pueblo” (Camacho, 2005 citado por Flores, 2009, p. 47). López Austin (2001) le llama “permanencias derivadas del núcleo duro de la cultura” que actúan como estructurantes y otorgan sentido a los componentes periféricos del pensamiento social. A partir de los elementos nucleares se genera y estructura continuamente el resto del acervo tradicional.

Al respecto, los etnomusicólogos y estudiosos de las culturas musicales (Camacho 2009, Flores, 2009 y 2014, Nava, 2010) han puesto especial atención en estos aspectos que son parte de la memoria colectiva y que otorga identidad cultural. Elementos que constituyen la imagen sonora de los pueblos. Sin embargo, como dice Helena Simonett (2001) el poder de una tradición descansa en su práctica contemporánea y el intercambio dialéctico entre el pasado interpretado y la interpretación del presente. La tradición no sólo preserva y pertenece al pasado, sino que es una interpretación desde el presente y se convierte en una actividad de renovación. La tradición está siempre en movimiento y es constantemente creada y recreada por las personas y las colectividades de acuerdo con sus contextos sociohistóricos. (Flores 2009, p. 46) Sobre el papel activo de la memoria, Gilberto Giménez (2008) afirma: “no se limita a registrar, a recordar o a reproducir mecánicamente el pasado, sino que realiza un verdadero trabajo sobre el pasado, un trabajo de selección, de reconstrucción y, a veces, de transfiguración o de idealización [...] la memoria no es solo representación, sino construcción: no es solo memoria construida, sino también memoria constituyente.” (p. 21)

Mi propósito en este capítulo es describir y analizar algunas las narrativas del pasado que conforman la memoria colectiva transmitida y reactivada por medio de la oralidad a las nuevas generaciones de músicos como parte del proceso de su formación. La presente descripción y análisis están centrados en la memoria que “está organizada de manera retórica y generalmente puede ser narrada” (Flores, 2014, p.194) y no en la memoria sonora⁶⁶ que está contenida en los sonidos musicales, los entornos sonoros, ritmos, etc. Si bien, en el trabajo de campo identifiqué elementos de la memoria sonora en el repertorio, la manera de tocar, la instrucción musical, etc.,

⁶⁶ “La memoria sonora es un aspecto escasamente estudiado de la memoria colectiva. Por memoria sonora entendemos la construcción a la que cada uno recurre para significar los sonidos que percibe, excediendo el hecho físico y otorgándole un valor semántico en función de la experiencia sociocultural personal.” (Lutowicz, 2012, p. 133)

no integré su descripción y análisis en esta investigación ya que escapa a los límites teórico-metodológicos trazados en este trabajo.

El capítulo está estructurado en tres partes: las dos primeras, las dediqué a la descripción de las narrativas del pasado y las estrategias de la oralidad mediante las cuales se transmiten a las nuevas generaciones de músicos; la tercera, la centré en el análisis y explicación de los significados de dichas memorias y su función en la configuración de la identidad individual y colectiva de los músicos en Santiago Zochila en la actualidad para lo cual integré el análisis del contexto histórico del periodo en el que se generaron dichas memorias.

A partir de los datos recogidos a través de la observación, las entrevistas y los talleres de recuperación de la memoria identifiqué las narrativas del pasado más relevantes o significativas para los actores que participan en la formación de los músicos. Con la finalidad de describirlos y analizarlos, englobé dichas narrativas del pasado -o memorias- en dos categorías o unidades de análisis: 1) La memoria de los maestros-compositores-directores de Santiago Zochila y 2) La memoria de la banda filarmónica.

Por otra parte, dediqué algunos párrafos a la descripción de los mecanismos o procedimientos de transmisión de dichas memorias con el fin de mostrar que la tradición oral en Santiago Zochila, como en otros contextos, no se reproduce de manera automática ni desligada del contexto histórico que rodea a los sujetos que participan en su socialización.

Este capítulo lo construí a partir de los datos recabados en el trabajo de campo, así como de la información histórica recabada sobre la región zapoteca de la Sierra Norte en la que se ubica la comunidad y de datos del censo de población del INEGI.

1.2 Los “*Bene Xshilh*” (gente zochileña) o “*Bene walh*” (gente ilustre). La memoria de los maestros-compositores-directores originarios de Santiago Zochila.

Adalberto G. Alcázar (1886-1945), Lorenzo Rodríguez Cruz (1911-1976) y Justo Alcázar Mesinas (1925-de abril 2024) son los maestros-compositores-directores originarios de Zochila, pertenecientes a las generaciones de músicos anteriores a la creación de la Banda Nueva Generación en 1983 y más reconocidos en la comunidad por la producción musical prolífica y de gran calidad, así como por su contribución en la formación de músicos. La elaboración de sus biografías y estudio de las características musicales de sus composiciones, muchas de las cuales se conservan en el archivo de la escoleta, es una tarea pendiente.

Sobre ellos se conocen pocos datos biográficos los cuales han sido recopilados por familiares y personas de la comunidad interesados en conservar y difundir su legado. Es el caso

del grupo *Lhwei Ban*, formado por ciudadanos de Zoochila radicados en la Ciudad de Oaxaca, el cual elaboró una serie de videos sobre los compositores y los difundió vía internet para celebrar el día del músico.⁶⁷ Así también, se cuenta con el texto del etnomusicólogo Sergio Navarrete (2000) elaborado para acompañar el fonograma que contiene piezas de los compositores interpretados por la Banda Nueva Generación y grabados por la Radiodifusora XEGLO “La voz de la sierra” con el apoyo del programa Fondos para la Cultura Indígena, emisión 1999.⁶⁸ A través de estos breves textos se han difundido las fechas de su nacimiento y defunción, así como los títulos de sus principales piezas, datos de su formación inicial en la música, quiénes fueron sus maestros, su trayectoria laboral como maestros de música y directores y finalmente, algunas características de su repertorio.



Ilustraciones 38 y 39: Fotos de los compositores-directores Adalberto Alcázar y Lorenzo Rodríguez, las cuales se encuentran enmarcadas y colgadas en la escoleta del pueblo. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo del mes de agosto de 2022)

⁶⁷ Lhwei Ban (22 de noviembre de 2021) “22 de noviembre, Día del músico”. [Facebook](#)

⁶⁸ Sergio Navarrete escribió: Los testimonios orales revelan seis generaciones de directores de la banda de Zoochila. El director más antiguo que se recuerda es el maestro Fermín Mesinas quien tuvo también la colaboración de Jerónimo Cruz. [...]La siguiente generación estuvo a cargo del director Adalberto Alcázar quien murió en el año de 1945. Fue el maestro del músico, compositor y director más importante de Zoochila el maestro Lorenzo Rodríguez Cruz [...] El maestro e ilustre compositor Lorenzo Rodríguez Cruz nació el 10 de agosto de 1912 en Santiago Zoochila y falleció sin casarse el ocho de octubre de 1976. Su educación fue limitada pero su don musical tan grande que le permitió superar todos los retos y obstáculos de la ejecución en el trombón y en el saxofón soprano y de la composición que fue abundante. Se dice que probó fortuna y se fue a audicionar con la banda del Estado en la ciudad de Oaxaca [...] Al maestro Lorenzo lo sucedió el maestro especialista en la danzonera, Justo Alcázar Mesinas, hijo del maestro que enseñó los secretos musicales a Lorenzo, el maestro Adalberto G. Alcázar.

Sergio Navarrete escribió el texto basándose en información brindada por los señores Antonio Cruz Hernández, Esteban Illescas López, Gabriel Ríos Sánchez, Pedro Illescas Ríos, Alejandro Sandoval Luna y de Marciano Vargas Luna.

Por otro lado, en el archivo de la escoleta se conservan un importante número de partituras escritas originalmente por los tres compositores (en total aproximadamente se conservan treinta y cinco piezas de Lorenzo Rodríguez, veinte de Adalberto Alcázar y cien arreglos de Justo Alcázar) las cuales son custodiadas por los maestros y conservadas en un mueble en la escoleta. El archivo de la escoleta constituye un patrimonio vivo en el sentido de que es una fuente de conocimientos y saberes que impulsan el desarrollo de la cultura musical de muchas y diversas maneras; es utilizado para ampliar el repertorio de la banda, para llevar a cabo proyecto de conservación de la música local como las grabaciones de los fonogramas en el 2000 y 2005, y el proyecto de digitalización de las partituras de los directores y compositores Adalberto Alcázar y Lorenzo Rodríguez realizado por el maestro Gabriel Ríos en el 2022.

En el archivo de la escoleta también se conserva un documento fechado el 30 de mayo del 1921 que da cuenta que en ese año Adalberto G. Alcázar ocupaba el puesto de director de la banda. Ese documento contiene también los primeros estatutos comunales donde se otorgan garantías y responsabilidad a los integrantes de la banda de música de la comunidad, y se menciona la relevancia de que en Zochila existía un maestro de música por lo que es un valioso documento no sólo para la biografía de Adalberto Alcázar, sino para la historia de la cultura musical en Zochila.

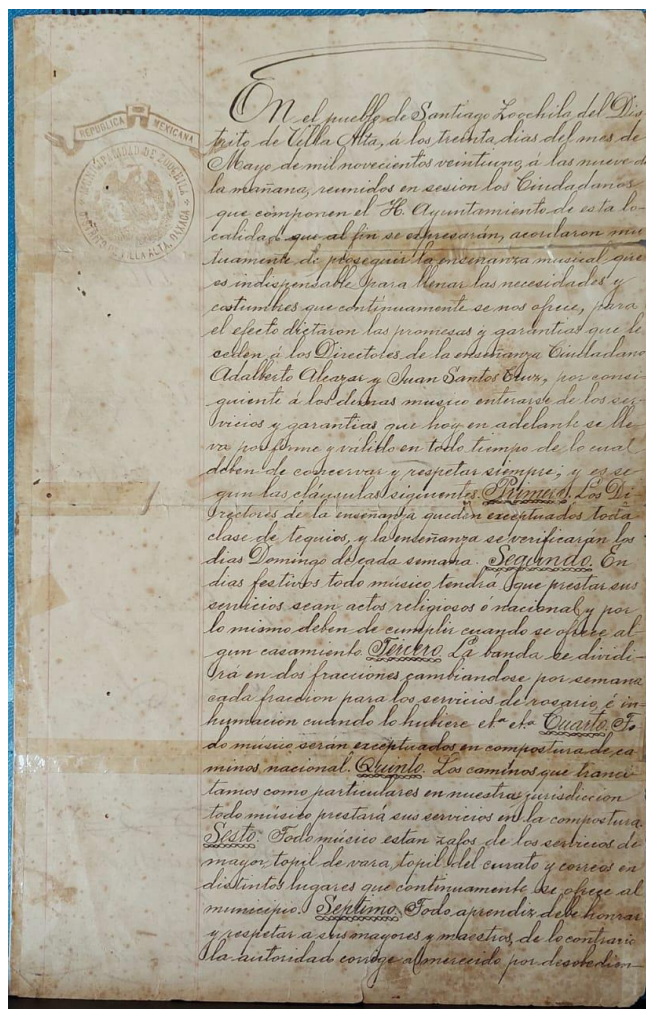


Ilustración 40: Documento conservado en la escoleta con los primeros estatutos comunales donde se otorgan garantías y responsabilidad a los integrantes de la banda de música de Santiago Zoochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 20 de noviembre del 2022)

Sin embargo, la memoria sobre los maestros-directores-compositores guardada y reproducida por los sujetos en el presente, sobrepasa los datos biográficos asentados y difundidos en estos medios escritos, así como la información guardada en los documentos y partituras conservados en el archivo de la escoleta. En los meses de trabajo de campo pude percibir y documentar diversas maneras de recordar a los maestros y compositores más destacados a través de las constantes alusiones a sus vidas y obra en las pláticas cotidianas, la continua interpretación musical de sus piezas en el repertorio de la banda, su constante recuerdo a través de las fotos colocadas en la escoleta junto a la imagen de Santa Cecilia y las múltiples narrativas sobre ellos existentes en el pueblo; lo que me permitió darme cuenta no sólo de la relevancia de su legado o contribución de los tres compositores en la producción y difusión de cultura musical del pueblo, sino de la función que tienen en la actualidad dichos recuerdos para resaltar los rasgos culturales propios de la comunidad. Éstos están asociados con atributos

distintivos que forman parte del repertorio de elementos culturales y musicales que, en Zoochila, han sido valorizados y han tenido una relativa estabilidad en el tiempo (Giménez, 2008 y Rockwell, 2000).

A continuación, integro la descripción y análisis de la narrativa sobre el maestro, compositor y director Lorenzo Rodríguez, de la cual escuché su transmisión de múltiples formas y reiterativamente durante el trabajo de campo.

En la actualidad, el maestro Lorenzo Rodríguez representa el músico más destacado que ha tenido el pueblo no sólo por la calidad y número de piezas musicales producidas, sino por los atributos y habilidades musicales reunidas en su persona. En la narrativa sobre él construida a lo largo de los años y transmitida a través de, por lo menos, cuatro generaciones de músicos, destaca, su habilidad única para escuchar los sonidos de la naturaleza y componer bellas melodías para la banda de viento. Esta habilidad de oído e inspiración nata del maestro Lorenzo fue enfatizada por los músicos que fueron sus aprendices en las décadas de 1950 y 1960 en las entrevistas realizadas a través de frases como: “El maestro Lorenzo era un gran compositor y su manera de componer que se iba a los arroyos o cuando bajaba el agua de la lluvia se iba a escuchar los sonidos y se ponía con un papel a escribir.” (Arturo Rodríguez, músico, 79 años)⁶⁹, o “el maestro Lorenzo hacía todo en su cabeza. Sólo escuchaba y escribía.” (Florentino Hernández, músico, 88 años)⁷⁰.

Esta misma narrativa la escuché en el relato que la señora Estela Cruz (campesina, 58 años) le contó a su nieta María José (aprendiz de música, 8 años) sobre la forma como Don Lorenzo compuso la pieza *El cenxontle cantador* en 1940, una historia que a ella le contó su madre. “Don Lorenzo estaba sentado debajo de un árbol escuchando el canto de un cenxontle y en ese momento compuso la pieza. Se dice que el cenxontle perdió la voz y cayó muerto”. Sobre este relato, María José realizó el dibujo (Ilustración 15) en el Taller: “Al rescate de la historia y la memoria de la música de Santiago Zoochila” (diario de campo, 26 de agosto de 2022).

En otra ocasión escuché a Antonio Sánchez (músico, 37 años), relatar el momento en el que él escuchó como el maestro Carlos Rodríguez (maestro y músico, 56 años) relató a unos paisanos de México la manera de componer del maestro Lorenzo: “justo en estos meses de lluvia baja el río con bastante agua y sonaban las piedras cuando bajaba el río y ahí se inspiraba.”⁷¹ Así también, en el taller de rescate de la memoria con los maestros de música, documenté el relato

⁶⁹ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 21 de octubre de 2022

⁷⁰ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 12 de abril de 2022

⁷¹ Charla con Antonio Sánchez y Carlos Rodríguez, Santiago Zoochila, Oaxaca, 13 de abril de 2022

que el maestro Carlos Rodríguez hizo: “los mismos de sus compañeros de su generación decían que mi abuelo aprendió más solfeo que el maestro Lorenzo, más sin embargo el maestro Don Lorenzo ya lo traía. Tenía muchas cualidades. Se destaca su inteligencia nata.”⁷²



Ilustración 41: Dibujo realizado por la niña María José a partir del relato sobre Don Lorenzo Rodríguez componiendo El cenizante cantador. Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 25 de agosto del 2022)

A la par de destacar sus dotes musicales y talento nato, en las memorias se enfatiza que el maestro Lorenzo no hablaba español, ni sabía escribir, ni leer. El señor Arturo Rodríguez relató en la entrevista: “El maestro Lorenzo no hablaba bien español. El maestro Lorenzo no podía escribir tan bien las letras porque él nunca fue a la escuela. Le costaba escribir y casi no hablaba español”.⁷³ Por su parte, el maestro Gabriel (maestro y director de la banda Nueva Generación, 47 años) dijo:

De quienes yo conozco más sus obras es de ellos dos. Adalberto fue maestro de Don Lorenzo. Y él era más maestro comunitario de escuela, daba clases en la escuela, pero también era músico, hizo grandes obras y la otra vez estaba yo checando una pieza de él comparándolo en mi programa de Sibelius, pocos errores, porque está bien armonizado, igual con su hijo Justo Alcázar. Justo sí estudió armonía. Es arreglista. El maestro Lorenzo era más nato. Nació con esa naturaleza, no tuvo que ir a ninguna escuela ni nada. Nació con ese don.⁷⁴

⁷² Taller Al rescate de la memoria y la historia de la música en Santiago Zochila realizado, 9 de octubre de 2022

⁷³ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 21 de octubre de 2022

⁷⁴ Taller: Al rescate de la memoria y la historia de la música en Santiago Zochila realizado, 9 de octubre de 2022

En el trabajo de campo recabé varios testimonios que contradicen la versión de que Don Lorenzo no sabía español como el de Valentín Ríos (campesino y ex cantor de la iglesia, 75 años) que en una entrevista contó que el señor Lorenzo Rodríguez tradujo la Misa Panamericana del latín al español para que los cantores la cantaran en la iglesia “Era un señor muy inteligente. A pesar de que era considerado una persona que no sabía nada, pero el señor, hasta después de su muerte fue que lo reconocen como un compositor, pero en aquel tiempo nadie lo valoró.”⁷⁵

Así también existen diferentes relatos de cómo aprendió música; la versión más difundida es que aprendió con Adalberto Alcázar en la década de 1930, quien fue maestro rural y muy probablemente estuvo en contacto con las misiones culturales que fomentaron la educación musical fuera de las iglesias lo cual explicaría la complejidad y variedad de sus obras (oberturas, fantasías, mazurcas, vals). Al respecto de la educación musical en ese periodo en el que el nacionalismo cultural y la política de integración llega a la región de la Sierra Norte, el señor Manuel Ríos, doctor en Antropología y ciudadano de la comunidad de San Bartolomé Zoogocho, comentó:

en 1930 es cuando se consolidan los internados, se forman los grandes congresos indigenistas, entonces ahí ya mandan a los alumnos, los alumnos de esa generación, mi papá estuvo en Guelatao, terminó ahí la escuela con especialidad de música, ...y ahí nace la migración de los pueblos en la región, se combina con el cambio religioso, se combina con los braseros, cambio político...todo eso es lo que viene a impactar en los pueblos, entonces nacen nuevos maestros de música, y esa generación yo creo que es esa generación de la que me estás hablando en Zoochila...⁷⁶

Sin embargo, otros relatos contradicen esta versión al afirmar que Lorenzo Rodríguez fue lírico, es decir, que no recibió ninguna enseñanza musical y que aprendió música de oído.

Como mencioné en páginas anteriores, está pendiente la reconstrucción de la biografía y el análisis detallado de las composiciones de los tres directores que sirvan para llenar los vacíos de información y esclarecer las ambigüedades existentes en los relatos, sin embargo, dichas imprecisiones no impiden la transmisión de los significados culturales o configuraciones simbólicas a través de las cuales se da un proceso activo de construcción social de identidades colectivas e individuales que implica una mediación simbólica y una elaboración de sentido sobre las acciones y acontecimientos vividos en el pasado (Andujar, 2008, p. 112)

En el caso de las narraciones sobre el compositor Lorenzo Rodríguez, destacan los atributos particulares como la inteligencia natural, el talento nato, la creatividad genuina, la inspiración divina, la conexión con la naturaleza, el don de Dios, la devoción religiosa, el espíritu

⁷⁵ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 15 de noviembre de 2022.

⁷⁶ Entrevista personal, San Bartolomé Zoogocho, 14 de noviembre de 2022

de servicio y amor al pueblo, al territorio y a la lengua zapoteca, que sirven para transmitir a las nuevas generaciones la imagen ideal del músico de Zoochila que se equipara al *Bene Xshilh* (*gente zochileña*) o *Bene walh* (*personas ilustres*), según la cosmovisión de la gente del pueblo de esa generación.

El *Bene Xshilh*, tal como está representado en el mural que se encuentra en la calle principal del pueblo (Ilustración 39), sintetiza el profundo vínculo que, desde hace décadas, ha tenido la identidad del zochileño con la música de viento. En el mural, este vínculo se simboliza con la imagen de un fragmento de la partitura de la obra *Sones y Jarabes de Zochila* (la cual fue una recopilación de sones antiguos que realizó el maestro Justo Alcázar en la década de los ochenta) saliendo de la boca del campesino, representando el acto de silbar mientras camina rodeado de magueyes, mirando hacia las montañas y llevando una canasta de pan a cuesta. La música, junto con los otros elementos culturales como la elaboración del pan y el mezcal, el trabajo en la milpa, la religión y la lengua zapoteca, sirvieron para configurar la identidad individual y colectiva durante el periodo en el que vivió Don Lorenzo Rodríguez y, en la actualidad, siguen funcionando como marcas identitarias utilizadas estratégicamente para configurar la identidad étnica como resultado de una negociación constante con agentes políticos y fuerzas sociales que provienen de afuera.

Esta representación de Lorenzo Rodríguez como el *Bene Xshilh* recuerda lo que Gonzalo Camacho (2009) llama el modelo de un músico intérprete-creador presente en las culturas musicales vinculadas fuertemente con la oralidad, el cual “va más allá del ámbito musical, ya que en muchos de los casos este individuo encarna la figura del poeta, el historiador, del bailarín, siendo un profundo conocedor de su propia cultura [...] esta concepción particular del músico como un personaje conformado por la articulación de distintos saberes, los cuales son desplegados en las prácticas musicales.” (p. 32)

De acuerdo con la metáfora de tres planos que “se interceptan en cualquier momento, y que reflejan las diferentes temporalidades presentes en cualquier configuración cultural” planteada por Elsie Rockwell para abordar la cultura escolar (Rockwell, 2018, p. 176); considero que la profunda identificación entre la música y lo zochileño corresponde al plano de larga duración, la cual “nos obliga a observar continuidades —elementos, signos, objetos, prácticas— producidas hace tiempo, incluso hace milenios, que aún están presentes ... también continúan presentes elementos del patrimonio común de la humanidad, así como las estructuras profundas de cada cultura regional. (p. 178)

Como mencioné en el primer capítulo, los significados del ser músico en Zochila son una herencia mesoamericana y colonial y son parte de las configuraciones simbólicas de la tradición oral.



Ilustración 42: Mural Bene Xshilh (gente zochileña) realizado por Olimpia Solís, Rosa Luna Morales y Fátima Hernández Rivera en la calle 18 de marzo de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de noviembre del 2022)

2.2 La memoria de la banda filarmónica en Santiago Zochila

Reconstruir la historia de la banda de viento zochileña es también una tarea pendiente. Si bien en diferentes lugares, dentro y fuera del pueblo; en la escoleta, el palacio municipal, las casas particulares de sus habitantes y en los domicilios de los migrantes en la Ciudad de Oaxaca, la Ciudad de México y Los Ángeles, se guardan documentos escritos, visuales y sonoros (partituras, métodos, documentos, fotografías, discos, videos, etc.) que dan cuenta de la existencia de la banda de viento en Santiago Zochila desde 1910 y, por otra parte, gracias a los ancianos que aún viven se conserva por medio de la oralidad la memoria de la banda entre 1950 y 1980, y se cuenta con los testimonios vivos de los integrantes y directores de la Nueva Generación; hasta la fecha no se ha concretado ningún proyecto para sistematizar la documentación, analizar las memorias, cotejar las fuentes y escribir la historia de larga duración.

En los últimos años ha habido algunos esfuerzos por documentar y sistematizar la información existente sobre las generaciones de directores y músicos que han conformado la banda. Es el caso de los textos que Sergio Navarrete (2000, 2005) escribió para presentar los fonogramas a partir de la información ofrecida por los músicos de la comunidad o del esfuerzo

del actual director de la Banda Nueva Generación, Gabriel Ríos, quien, junto con el músico Antonio Sánchez, se ha dado la tarea de escribir su trayectoria a lo largo de 40 años, con la finalidad de contar con una semblanza para cubrir los requisitos de diversas convocatorias de becas y financiamientos. Sin embargo, aún falta llevar a cabo una labor amplia de recopilación de los materiales históricos⁷⁷, así como de su análisis e interpretación que permita reconstruir la historia de la banda desde los inicios del siglo XX hasta el presente.

En Santiago Zochila, la memoria o el recuerdo colectivo sobre la banda de viento en el pasado goza de la misma vitalidad que las prácticas sociomusicales del presente. Los recuerdos o “anécdotas de la banda” como les llaman en el pueblo, en diferentes momentos retoman vida en los relatos de los ancianos y de los adultos. Las memorias de los ancianos se refieren a la banda en los años de 1950 a 1980 y las narraciones de los adultos a los primeros años de la Nueva Generación. Éstas se socializan por medio de la oralidad durante los ensayos, las tocadas, las juntas de la banda en la escoleta y no están documentadas de manera escrita.

A partir de las entrevistas y la observación en las ocasiones musicales documenté las narraciones sobre la banda y distinguí que se destacan tres aspectos: 1) el proceso de conformación o renovación de la banda con nuevos integrantes; 2) la relevancia del vínculo familiar para llegar a ser parte de la banda; y 3) el prestigio de la Banda de Zochila en los otros pueblos de la región. A continuación, integro la descripción de dichas narraciones, así como de las estrategias de la oralidad por medio de las cuales se transmiten o se enseñan a las siguientes generaciones de músicos para después analizar sus significados y relevancia en la formación de los músicos.

2.2.1 “Siempre ha habido banda”

Los ancianos y adultos explican a los más jóvenes la continuidad ininterrumpida de la banda de viento través del relato sobre los motivos que la comunidad tuvo para renovar a los integrantes de la banda y las acciones que la autoridad municipal y comunitaria realizó para contribuir en dicha tarea. Esto con frases como “El pueblo no ha dejado de tener música. Ahí está la muestra de las nuevas generaciones”⁷⁸ (Severiano Vargas, músico y albañil, 66 años) o “Ya había banda, desde antes de que yo naciera había banda.”⁷⁹ (Florentino Hernández, músico, 88 años). La

⁷⁷ En la consulta de los archivos parroquiales que realicé durante el trabajo de campo no se encontró ningún archivo musical. Por otro lado, no fue posible consultar el archivo municipal por falta de permiso de la autoridad en turno.

⁷⁸ Entrevista personal, Santiago Zochila, 23 de octubre de 2022

⁷⁹ Entrevista personal, Santiago Zochila, 12 de abril de 2022

misma estructura del relato sirve a las diferentes generaciones para narrar la integración de nuevos músicos a la banda en diferentes momentos históricos.

El motivo o factor principal que explica la necesidad de renovar los integrantes de la banda es la imposibilidad de los músicos, después de cierto tiempo, de continuar cumpliendo el cargo de músicos comunitarios debido a la obligación de desempeñar los cargos de síndico, regidor o presidente, como está estipulado en el documento de 1921 que hasta hoy los rige, y las responsabilidades familiares como mantener a sus hijos. Es preciso recordar que, el ser músico en Santiago Zochila, representa tener un cargo comunitario que se realiza de manera gratuita, sin un salario y que requiere de la entera disponibilidad de tiempo por parte de los músicos.

Al respecto, el señor Arturo Rodríguez (músico, 78 años) comentó: “Porque aquí siempre se ha amado la banda. La banda de los viejitos ya estaba muy incompleta y se tenía que hacer el proyecto de la banda porque la gente ama la música para todos los eventos se necesita la banda. Era una necesidad. El servicio que da la banda es gratis. En otros pueblos hay que pagar y aquí todo es gratis.” Al igual, el maestro Carlos Rodríguez (músico y ex director de la banda, 56 años) relató: “yo también pienso que en aquel tiempo la banda, la de los viejitos ya estaba decayendo, ya hacían falta elementos [...] pues también la vida ahora sí que era más difícil para mantener a los hijos y aparte los servicios, los cargos que ya les tocaba por eso ya no les permitía digamos dedicarle tiempo completo a la banda...”

Por otra parte, el maestro Gabriel Ríos (director de la banda, 47 años) narró sobre los motivos de conformación de la Nueva Generación en 1983:

... igual que sucede con nuestras generaciones, por x o y razón, pues muchos se van saliendo por responsabilidades en la casa, por los estudios de los hijos y máxime hablando de esos años pues normalmente las familias eran numerosas, por ejemplo, en mi caso éramos siete, entonces mi papá no fue músico, pero había gente de su edad que tenía hijos en la escuela y ¿qué hacía? O mantenía al hijo en la escuela o le compraba ropa o de comer o seguía en la banda...entonces...de lo que me acuerdo de que me contaba mi papá es que ya estaban protestando los músicos de antes, por qué no había una nueva generación, porque no veían, porque el pueblo no formaba una nueva generación. Eso fue unos años antes, como por el 81 más o menos empezaron a decir es que ya es hora de que los cambien, ya estamos viejos, ya deberían de ver la manera de que surja una nueva banda y fue hasta el 83 el presidente que entró en ese año: Don Elías Hernández, fue cuando se decidió que contratara un maestro que fuera, que nos enseñara. No fue porque no quisieran participar en la banda, sino que, por necesidad de cada uno, situaciones de cada quien.

Se trata de una narrativa de construcción circular (Rappaport, 2010) a partir de la cual se destaca no lo que pasó, sino lo que va adelante señalando el camino para los de hoy. La narración abarca todo lo que han creado las generaciones anteriores para abrir un camino propio y, a través de la oralidad, la memoria se reactiva constantemente en función del presente.

La gestión de la autoridad municipal en torno a la conformación, renovación y permanencia de la banda de viento en el pueblo es parte constitutiva de estos relatos sobre la renovación de la banda. Las narraciones sobre la conformación de la banda en diferentes momentos destacan el papel central de la autoridad para pedir el favor a los músicos de continuar dando servicio en la banda durante el año de su gobierno, para garantizar que la banda cuente con un maestro-director, para realizar la invitación a niños y jóvenes de que asistan a las clases de solfeo y, más adelante, se integren a la banda.

En los relatos también destaca el apoyo económico y organizativo de otros actores sociales que conforman la comunidad dentro y fuera de Zochila como: los migrantes organizados en las asociaciones pro-Zochila ubicadas en las ciudades de Oaxaca, México y Los Ángeles; los músicos que egresaron de escuelas profesionales que ya no viven en el pueblo; y los maestros que habitan en la comunidad. Todos ellos han brindado para asegurar la continuidad de la banda en cuanto a la compra y el mantenimiento de instrumentos, el pago de los maestros, el montaje del repertorio para grabar un disco, la impartición de clases de solfeo e instrumentación, etc.

En este sentido, el señor Esteban Illescas (músico, 76 años) relató sobre la conformación de la banda en 1966:

En aquel entonces ya quedaban pocos los músicos que estaban. Entonces la autoridad estaba de presidente municipal el señor Filemón Mesinas que en paz descansa. Como síndico municipal estaba mi papá Valente Illescas quien ya falleció también. La preocupación de la autoridad era renovar los músicos. Que haiga nuevos músicos y así es que la autoridad invitó a los muchachos [...] pero sólo quedamos cuatro: José Cástulo, el señor Arturo Rodríguez, mi hermano Santiago y yo.⁸⁰

Por su parte, el señor Severiano Vargas (músico y albañil, 66 años) narró sobre los hechos de 1983: “La autoridad se preocupó por el bien del pueblo y de hacer otra nueva banda. Juntaron varios niños y gracias a Dios se logró. Yo estaba en la ciudad de México y desde allá se apoyó. Nos llena de orgullo que no hemos necesitado maestros de otra comunidad. Son los mismos paisanos y se les está renumerando. Se les da un apoyo. Se está sacando la banda adelante.”⁸¹

En otro momento, el señor Severiano comentó: “Tenemos el gran orgullo en Zochila de que hablamos el zapoteco y la banda se ha conservado porque un pueblo sin banda es un pueblo muerto. La autoridad siempre ha apoyado la banda. Es parte de la identidad del pueblo.

⁸⁰ Entrevista personal, Santiago Zochila, 25 de octubre de 2022.

⁸¹ Entrevista personal, Santiago Zochila, 23 de octubre de 2022

Hay otras cosas que se han perdido. La lengua, la unidad y la banda es el pilar del pueblo. Con esfuerzo se puede conservar.”⁸²

De igual manera, el señor Francisco Sigüenza (maestro bilingüe, 67 años) narró sobre la creación de la banda Nueva Generación: “yo pagué no me acuerdo si un mes o dos meses pagué la alimentación del maestro. Con tal de que se animara y ya entraron ellos los de México a pagar la alimentación y el pueblo pagó el sueldo”⁸³. Así también, el maestro Gabriel Ríos dijo (director de la banda, 47 años): “los de México también nos apoyaron con reparación de instrumentos, porque no había instrumentos...”⁸⁴

Estas narraciones recuerdan a los músicos de las nuevas generaciones y a la población en general la centralidad que las prácticas musicales ocupan en la organización social y política de Santiago Zochila, la cual es definida por un sistema normativo interno regido, como explica Víctor Juan (2022):

por principios colectivos de reciprocidad, complementariedad y servicio público para la construcción y ejercicio de la ciudadanía; por mecanismos colectivos de legitimación en los cuales el cumplimiento de obligaciones es previo al ejercicio de los derechos...” y en el que los ciudadanos concurren al espacio público “como miembros de una unidad política (el municipio, la comunidad), regida por criterios de identidad étnica o cultural. (p. 23)

Al reactivar la memoria de la actuación del presidente municipal o la contribución de los migrantes y los habitantes del pueblo en la continuidad de la banda, se transmite a las nuevas generaciones la identidad individual y colectiva construida a partir de las características o atributos que otorga la ciudadanía indígena comunitaria o ciudadanía colectiva; características que la vinculan como parte de lo colectivo o se liga a la pertenencia del territorio.

2.2.2 “Mi papá también es músico”

Las memorias sobre la banda están impregnadas de referencias a los vínculos de parentesco de los músicos que la han integrado. A través de ellas se hace mención de los parientes que pertenecieron a la banda en décadas pasadas, se narran historias familiares en torno a la banda, se relatan las enseñanzas musicales y consejos que recibieron de sus padres, tíos y abuelos y se muestran los sentimientos de orgullo que nacen del pertenecer a una familia de músicos. Un ejemplo de esto es lo que el señor Arturo (músico, 78 años) relató:

Mi tío Samuel me dijo que agarrara el bajo (tuba) y empecé a ir al Rosario. Ahí, estando practicando, vas a ir aprendiendo, entonces le dije a mi tío es que el bajo lee en clave de fa en

⁸² Entrevista personal, Santiago Zochila, 23 de octubre de 2022

⁸³ Taller: Al rescate de la memoria y la historia de la música en Santiago Zochila realizado, 9 de octubre de 2022

⁸⁴ Taller: Al rescate de la memoria y la historia de la música en Santiago Zochila realizado, 9 de octubre de 2022

cuarta y yo leo en clave de sol. Mi tío me regañaba, me exigía que estuviera ahí. Después de un tiempo le agradecí porque gracias a su insistencia empecé a tocar... Me dijo mi tío y ahí vas a empezar a agarrar oído, entrena tu oído, vas a ver que es más chingón tener oído que el solfeo. Mi tío Samuel decía que el solfeo puedes estar leyendo, pero si tienes oído vas a ver que sin papel vas a poder tocar la canción. Mi tío Samuel tocaba el bajo. Tocaba la tuba en mi bemol, un instrumento de los antiguos. En la Semana Santa me aprendí todo el repertorio de memoria porque la banda todo lo tocaba de memoria y así entré en el camino de la tuba. Empecé con repertorio fácil como boleros, obras sencillas porque las obras grandes todavía no estaban a nivel para poder leer y tocarlas.⁸⁵

Así también, el señor Esteban (músico, 75 años) expresó: “Yo siempre he dicho que lo tenemos como herencia. Mi papá también fue músico. Mi papá tocó el sax barítono y mis hijos. Tengo tres hijos en la banda y ahora mi nieta. Me siento contento de que ellos sigan con esa tradición. La banda es importante en un pueblo. Un pueblo sin banda no hay ambiente, no hay vida.”⁸⁶

Por su parte el señor Severiano (músico, 66 años) dijo: “Es parte de la herencia, vienen a ser una familia. Mi abuelo paterno Adalberto Alcázar que era maestro, su hijo Justo Alcázar y sus hermanos Benigno, Hilario, Cástulo, y mis hijos, Marciano y Pancho.”⁸⁷

Así también, Octavio Rodríguez (músico, 46 años) comentó: “vengo de una familia que han sido músicos, ahorita mi papá a sus 78 años sigue fomentando la música como “tubero”, como le conocemos aquí en el pueblo, él toca la tuba desde los años 50`s”.⁸⁸ Al igual, Candy Rodríguez (músico, 11 años) dijo: “mi familia es de músicos y me gusta mucho el sonido de la banda.”⁸⁹

Por su parte, las niñas María José y Julia Cecilia (músicos, 8 años) expresaron mediante dibujos la pertenencia de su padre a la banda como uno de los principales motivos de su ingreso a las clases de solfeo e instrumentación. (Ilustraciones 17 y 18)

Aunque en Zoochila, la adscripción a la banda no está determinada por los lazos de parentesco, como sucede en otras regiones de Oaxaca y del país (Flores, 2014), la pertenencia a una familia de músicos es una condición que otorga identidad a sus integrantes.

⁸⁵ Entrevista personal, Santiago Zoochila, 21 de octubre de 2022

⁸⁶ Entrevista personal, Santiago Zoochila 25 de octubre de 2022

⁸⁷ Entrevista personal, Santiago Zoochila, 23 de octubre de 2022

⁸⁸ Entrevista personal, Santiago Zoochila 22 de noviembre de 2022

⁸⁹ Entrevista grupal, Santiago Zoochila 5 de septiembre de 2022



Ilustraciones 43 y 44: Dibujos realizados por las niñas María José (8 años) y Julia Cecilia (8 años) en el taller: Al rescate de la memoria de la música en Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 17 de agosto del 2022)

2.2.3 “Zochila, pueblo de buenos músicos”

Los relatos o “anécdotas” sobre la participación de la banda de Zochila en otros pueblos de la región a través de lo que se conoce como las gozonas, es decir, intercambios musicales entre dos pueblos mediante el cual la banda del otro pueblo toca sin ningún costo en los diversos rituales y ceremonias celebradas durante los cuatro o cinco días que dura la fiesta patronal; son los relatos del pasado que más se escuchan en las pláticas de los músicos de las generaciones de ancianos y adultos.

Dichos relatos ofrecen descripciones y datos que permiten profundizar el conocimiento de la cultura musical de Son y Jarabe que Zochila comparte con otras comunidades zapotecas, mixes y chinantecas asentadas en la Sierra Norte de Oaxaca. Así también hacen referencia a los pueblos de la región con los que Zochila ha mantenido, en algunos momentos, relaciones de

colaboración y solidaridad y en otros momentos, de competencia y disputa como son: Zoogocho, Yalina, Villa Alta, San Miguel Cajonos, Tavehua, Yohueche, entre otros. También contienen los nombres de músicos, maestros y directores de otros pueblos y regiones que han influido el desarrollo musical de la región: Chuy Rasgado, Pepe Quijano, Adolfo Arancén y describen prácticas asociadas a la cultura musical que hoy en día ya no se realizan como las caminatas con los instrumentos para llegar a los otros pueblos, la noche de los maitines y la limpieza de los instrumentos en la pila de agua de la capilla de San Antonio.

Dicha información en la que se relacionan la música, las memorias, la identidad y el territorio permite comprender de qué manera las prácticas musicales contribuyen a forjar, lo que Georgina Flores llama “una región identitaria”, es decir, “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” (Flores, 2014, p. 194) y, particularmente, una “sonósfera”, es decir, “el campo de semiosis sónica donde los sonidos adquieren una fuerte significación para los agentes sociales”. (pp.196-197) lo cual es parte de los saberes que se transmiten a las nuevas generaciones de músicos a través de la oralidad.

Por otro lado, las memorias de la banda sirven para destacar las habilidades, actitudes, destrezas, competencias de los músicos de la banda, las cuales por una parte, conforman el repertorio de atributos que se pretende que los músicos de las nuevas generaciones desarrollen para también construir su identidad como integrantes de la banda y que, por otra parte, han servido para ganarse una imagen de honor y prestigio frente a los otros pueblos de la región que se resume con la frase que tanto escuché durante el trabajo de campo: “Zoochila es pueblo de buenos músicos”.

La resistencia física para tocar muchas horas seguidas caminando, cargando su instrumento, bajo el sol y sin dormir es una de las aptitudes que se desarrollan en la práctica con la banda aun en el presente. Como las narrativas del pasado dejan ver, ha sido una de las competencias valoradas en los músicos desde hace un largo tiempo la cual está ligada con las destrezas desarrolladas en la vida en el campo.

Al respecto el señor Francisco Sigüenza (maestro bilingüe, 67 años) relató:

... lo que enseñaban mucho desde antes con los viejos, lo que les enseñaban mucho era esto precisamente [...] que iban a Yalina era la noche de los maitines cuando se enfrentaban porque no había baile, no había, era eso en Yalina y en Zoogocho eran dos pueblos que siempre sobresalían en donde se enfrentaban las bandas. Y ahí era que iban adquiriendo la experiencia, eso era prácticamente un estilo de hecho cuando iban ellos a enfrentarse [...] a veces eran tres bandas y a ver quién ganaba...tenía que ser toda la noche hasta que terminaba el repertorio y el

que terminaba con el repertorio era el que se levantaba a tocar jarabes y se iban a la casa de la comisión a echar café, y ahí no había paga, no había nada.⁹⁰

Por otro lado, el maestro Pedro Illescas (director de la banda, 36 años) Relató:

hace poquito se veía de cierto modo esa competencia. Yo me acuerdo que cuando nosotros empezamos a involucrarnos más este igual a los pueblos a los que íbamos, me acuerdo que fuimos a ...muchos años seguiditos iba la banda de Tepantlali que era una banda muy fuerte entonces yo observaba a los maestros viejos lo que pasa es que nos llevaban a la casa de la comisión vámonos a comer, pero ahí no importaba que tuviéramos hambre porque el que se iba primero a comer es el que no tenía piezas, todavía me tocó observar un poquito de eso...nos decían vámonos a comer y nadie quería ir, pero el que ya se levantaba era que no tenía piezas o ya estaban pasando a otro nivel.⁹¹

La memorización es otra de las habilidades adquiridas en la práctica musical con la banda y una de las destrezas que se valoran para afirmar que se trata de una buena banda o un buen músico. Con relación a este rasgo de la banda zochileña transcribo un fragmento de un diálogo entre los directores de la banda y músicos de la comunidad en el que recuerdan una narración de los tiempos del señor Florentino Hernández.

Pedro (músico, 36 años): “no sé si te llegó a platicar Don Florentino que por ejemplo cuando ellos, cuando decían que había enfrentamientos de bandas que en algunas ocasiones les llegaron a apagar la luz y cuando terminaban la obra prendieron la luz y el director seguía marcando y los músicos seguían tocando...”

Carlos (músico, 56 años): eso fue en Villa Alta. Dicen que fue Chuy Rasgado quien les apagó la luz.

Gabriel (músico, 46 años): Contrataron a Chuy Rasgado para que los preparaba a los de Villa Alta con tiempo, estaban tocando una obra y les apagó la luz. Y no, ellos siguieron. El papel debe estar por si acaso. Es una guía. Es lo que siempre deben saber. El papel sí lo tienes ahí, pero es por si acaso. Debe ser casi de memoria, debes de dominarlo, para eso existe el ensayo. Si se te escapa un compás, lo tienes que memorizar, lo tienes que mentalizar ¿no? Aunque no veas el compás, no debes perder el hilo de la pieza...⁹²

Otra de las anécdotas narradas por el señor Florentino a los directores y maestros contemporáneos versa así:

Pedro: si Don Florentino nos ha contado una anécdota en Yalina o en Zoogocho no me acuerdo. Hay una fantasía que es el concierto del Sax Tenor. Dice que en una ocasión allá lo tocó una banda con saxofón alto.

Pedro: y dijo el maestro Don Lorenzo: repárense porque se los vamos a contestar como es.

Carlos: y dicen que él estaba tomando. Llega el maestro y dice sí te lo echas y Don Florentino dijo sí.

Pedro: lo que nos platicaba Don Florentino que ya estaba un poco tomadito, dice el maestro ¿seguro? Y dice Don Florentino: con los ojos cerrados lo toqué. Y tenía su partitura...

⁹⁰ Taller Al rescate de la memoria y la historia de la música en Santiago Zochila realizado, 9 de octubre de 2022

⁹¹ Taller Al rescate de la memoria y la historia de la música en Santiago Zochila realizado, 9 de octubre de 2022

⁹² Taller Al rescate de la memoria y la historia de la música en Santiago Zochila realizado, 9 de octubre de 2022



*Ilustración 45: Fotografía de la banda municipal de Santiago Zoochila retratada en la Basílica de Guadalupe en el mes de junio de año de 1980, durante la primera peregrinación organizada por la Asociación Pro Santiago Zoochila (APSZO) la cual se encuentra expuesta en el segundo piso del Palacio Municipal en Santiago Zoochila, Oaxaca.
Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de noviembre del 2022)*

Por último, otro de los atributos que se destacan en las memorias de la banda es su larga y continua trayectoria que le permite contar con un amplio y diverso repertorio en su acervo, así como su capacidad de tocar piezas provenientes de diversos géneros y de diferentes niveles de complejidad.

Al respecto, se cuenta con la siguiente narración:

Gabriel Ríos (director de la banda, 46 años): “una anécdota que nos pasó en Yogueche en 1988 que nos confrontaron con una banda, en ese año llegamos, todavía ni ensayábamos con la banda, el chiste es que trajimos al maestro Aracén y ese nos apoyó con unas obras dos tres, lo que nos dio tiempo de ensayar y con eso nos defendimos ahí, pero de ahí ya sabíamos ya teníamos un poco de idea fue que empezamos a sacar el repertorio las piezas, obras viejas, inéditas de los veinte y treinta...creo que el 89 ya fuimos a San Miguel pero ya estábamos más preparados y por cierto, nos apoyó el maestro Justo Alcázar con tal de que tocábamos y ya nos apoyó el maestro Justo Alcázar para dirigir la banda y ya fue que nos enfrentamos a la banda en San Miguel, pero ya teníamos con qué pues, sí porque en septiembre fue que fuimos a Yogueche y el próximo diciembre fue que ya estábamos con todo...en esos meses nos preparábamos. Porque fue la idea de Adolfo Arasen: qué no quieren tocar, que no tienen repertorio, ¿qué pasa con ustedes? No pues sí hay repertorio, entonces sáquenlo, ensáyenlo...ellos se dieron a la tarea como grandes, Gabriel: y cuando fuimos a San Miguel, el maestro Pepe Quijano quiso hacer lo mismo que nos pasó en Yogueche, pero no se le hizo.
Carlos (músico, ex director de la banda, 56 años): ya teníamos preparado más repertorio. Hasta lloró. Tomó y lloró.

En la presente investigación no me fue posible determinar en qué tiempo histórico se comenzaron a llevar a cabo las gozonas musicales y competencias de bandas en la región, ni

saber desde cuándo se comenzó a valorar la resistencia física, la memorización y la versatilidad del repertorio como destrezas fundamentales de las bandas. Sin embargo, a partir de reconstruir el contexto histórico del periodo de 1950 a 1980 del que provienen dichas memorias, me es posible afirmar que son habilidades vinculadas a un mundo campesino, oral y profundamente ligado a la cultura musical.

2.3 Una mirada al pasado para entender el presente

El intento de comprender los significados de las memorias sobre los directores-compositores y la banda de viento, y su función en la práctica de formación de los músicos en Santiago Zochila me condujo a plantear la tarea de reconstruir el contexto histórico del periodo de 1950 a 1970 en el que sucedieron los hechos vividos por los sujetos protagonistas de dichas memorias y se produjeron las configuraciones culturales e identitarias que son transmitidas hoy día a través de la tradición oral.

Mi propósito fue construir un relato histórico que diera cuenta de las transformaciones y permanencias económicas, políticas y socioculturales sucedidas en la comunidad en el periodo estudiado y de esta manera reconocer el carácter situado y fechado de los procesos sociales en los que se generaron dichas configuraciones culturales e identitarias.

La reconstrucción del contexto del periodo de 1950 a 1970 en Santiago Zochila lo llevé a cabo a través de la historia oral construida a partir de entrevistas a los músicos y a personas de la comunidad de esa generación, “los viejitos” o *bene guré*, como los llaman en el pueblo. El análisis de los datos obtenidos requirió contrastarlos con la información historiográfica existente sobre la región de la Sierra Norte de Oaxaca, específicamente la microrregión Zoogocho, en el que se encuentra Zochila, al igual que con datos obtenidos de los censos de población y vivienda del INEGI de 1950, 1960 y 1970.

La etnografía histórica, como está planteado desde el inicio el presente estudio, me permitió la integración de la mirada histórica, en palabras de Elsie Rockwell “historizar la etnografía, es decir, “encontrar en cualquier corte los sedimentos de periodos anteriores” (Rockwell, 2002, p. 333), y encontrar en las configuraciones culturales del presente las huellas de esas historias “en varios lugares reflejadas entre líneas en la documentación, en la tradición oral y la memoria colectiva, acumuladas en las diversas prácticas y conceptos del mundo” (Rockwell, 2009, p. 33)

Considero que comprender el contexto histórico del periodo en el que se produjeron las memorias transmitidas puede ayudar a distinguir el sentido de los cambios que se han dado en la

práctica de formación de los músicos y, con esto, resaltar el carácter procesual y dinámico de la práctica cultural contrario a su definición esencialista y estática. En palabras de Rockwell (2009): “Durante las últimas décadas han modificado el concepto estático y sistemático de cultura que dominaba la disciplina para descubrir como las configuraciones culturales aparentemente inmutables han sido producidas, reproducidas y transformadas bajo condiciones históricas particulares” (p. 148)

2.3.1 *Bene gure ka* (los ancianos)

Al no haber un registro escrito sobre el contexto histórico y las características que definían la vida en Zoochila en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX, realicé entrevistas de historia oral con algunos de los músicos y personas originarias de la comunidad que vivieron su infancia y juventud en aquellas décadas y que hoy ocupan el lugar de distinción como los ancianos que conservan la memoria de aquella época y la identidad colectiva.

Los señores Florentino Hernández (1934), Arturo Rodríguez (1944), Esteban Illescas (1946) Valentín Ríos (1947), Severiano Vargas (1956) y Francisco Sigüenza (1955) son los testigos oculares del pasado más próximo de Zoochila, los que mantienen viva la lengua zapoteca, la tradición oral sobre las prácticas medicinales, rituales, alimenticias, agrícolas, de economía tradicional y del trabajo comunitario. Son los que conocen las veredas y senderos que, en el pasado, cuando no había caminos y carreteras, conducían a pie a Villa Alta, Ixtlán y la ciudad de Oaxaca. Son los que, en la década de los setenta, ya siendo adultos, abrieron los caminos a golpe de machete por donde ahora pasan los autobuses y transportes que llegan a la comunidad, son los que guardan la concepción indígena del tiempo y el calendario agrícola, son los abuelos y bisabuelos del pueblo, son los últimos habitantes de Zoochila que se identifican como campesinos, son los testigos de la vorágine de cambios económicos, políticos, sociales y culturales experimentados en el pueblo a partir de 1950 debido a factores como la migración, la escolarización, los cambios de modelo económico y político, la entrada de los sistemas de comunicación, etc.

Son parte de la generación para la cual la tierra es el centro de la vida productiva, de la vida ritual y de las relaciones sociales. Para la cual, la milpa va más allá de la cuestión agraria, sino “es parte de la organización política y es uno de los pilares de la comunalidad. (Astorga, 2016, p. 5)

En la actualidad, a pesar de los cambios en la estructura familiar y social, los ancianos siguen teniendo un papel relevante en la crianza de los niños y en la trasmisión de la lengua.

Algunos siguen participando en las labores agrícolas y son parte de la Banda Municipal de los “Viejitos”. Además, forman parte del consejo de ancianos que guía la organización social y política. Como tal, son los referentes identitarios de las generaciones subsecuentes. Para las generaciones que nacieron en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta que hoy conforman el grupo etario entre los 40 y 69 años, los ancianos son los que guardan la historia del pueblo, las tradiciones, la identidad, lo “zoochileño”.

Los adultos jóvenes de la comunidad, desde una concepción esencialista de la identidad que relaciona la trasmisión de la herencia cultural con la identidad, hacen referencia a ellos, no sólo como sus padres y abuelos, sino como los “auténticos” zoochileños, los que conocen la lengua, los que guardan los saberes tradicionales, “los que saben”, los fuertes, los maestros, los *bene walb*. Se escuchan frases como: “Los abuelos son más fuertes físicamente porque trabajaron en el campo y tenían que caminar para ir a otros pueblos”, “eran más sanos porque comían lo que cosechaban”, “eran mejores ciudadanos porque cumplían los cargos cívico-religiosos cabalmente”, “eran más devotos, mejores católicos”, “más valientes y más zoochileños porque defendieron el pueblo con armas”, “mejores músicos y compositores...”

Desde esta perspectiva, la muerte de un anciano representa la muerte de la posibilidad de seguir transmitiendo y, por lo tanto, la muerte de la identidad del grupo. La generación de adultos jóvenes se pregunta con preocupación: ¿qué pasará en el pueblo si se pierden los saberes del trabajo del campo, la medicina tradicional, la alimentación, las recetas, la música y la lengua?

Sin embargo, esta visión no aporta a la comprensión de las causas económicas, políticas, sociales y culturales que han detonado la reconfiguración identitaria experimentada en el pueblo en las últimas décadas, más allá del cambio generacional. Tampoco permite ver cómo las nuevas generaciones han actualizado la tradición cultural y utilizado las marcas identitarias de forma estratégica.

2.3.2 Los años difíciles: la memoria que nos da identidad.

El contexto histórico de este periodo en el pueblo estuvo marcado por el conflicto agrario por límites de tierra entre Zochila y los pueblos vecinos de San Jeronimo Zochina y San Baltazar Yatzachi el Alto acontecido entre 1950 y 1962. Este acontecimiento marca de manera central las memorias de esta generación. Es un pasado que no pasa, que determina su visión, la construcción de su realidad y estos años son nombrados como “los años difíciles”, “los años del conflicto” o “de la guerra”.

Hasta ahora, no existe una narración exacta que explique el origen del conflicto. Tampoco hay registros de los nombres de los protagonistas de los acontecimientos, de la evolución del conflicto, ni de sus impactos en las comunidades.

Se sabe, como afirma Jorge Hernández Díaz (2011) que en ese periodo hubo problemas agrarios entre diferentes comunidades del sector Zoogocho (p. 162) y que, aunque las causas concretas del conflicto no han sido analizadas, es posible determinar que, como para muchos conflictos de colindancia en el estado de Oaxaca, sus raíces estuvieron en el reparto de tierras que se llevó a cabo en el periodo colonial (Santos y Villagómez, 2007, p. 9) y que se relaciona con las intenciones de las comunidades involucradas de obtener más tierras agrícolas y otorgar identidad local al grupo étnico. Sobre esto Gonzalo Piñón afirmó (1988): “La alta presión que se da sobre la escasa tierra agrícola, combinado con la identificación de los grupos étnicos con un territorio, origina una enorme cantidad de conflictos por límites, que adquieren expresiones muy complejas y variadas”. (pp. 370-371)

En la actualidad, el conflicto por colindancias entre Zochila y Yatzachi el Alto continúa. Sin embargo, los dos pueblos han cuidado no suscitar un conflicto armado que implique violencia, ni enfrentamientos. Al contrario, se fomentan las gozonas musicales y acciones intercomunitarias solidarias. Las organizaciones intercomunitarias surgidas en la región a partir de la década de los setenta han sido clave para fomentar la unión, solidaridad y lucha conjunta entre los pueblos.

Sobre este periodo sólo se habla en el ámbito familiar y privado. Casi en secreto. En el espacio público: asambleas comunitarias, ceremonias cívicas o religiosas o festividades los acontecimientos de estos años nunca se mencionan, ni están registrados. La memoria colectiva de este pasado se transmite a las nuevas generaciones a través de los relatos que los abuelos y abuelas cuentan a sus nietos. Algunas de estas narraciones tratan sobre las apariciones sobrenaturales del santo patrón Santiago que defendió al pueblo o de la muerte que acechaba en aquel tiempo. No conocen las causas del conflicto, ni los impactos que dejó en el pueblo y en la población, pero las narrativas de la guerra les otorga elementos para construir su identidad como zochileños que los diferencia de los habitantes de los otros pueblos.

Los relatos de los ancianos como el del señor Florentino Hernández que cuenta sus proezas con las armas o el recuerdo del señor Valentín Ríos sobre la muerte de la niña Matilde frente a su casa o el de Esteban Illescas cuando tenían que ir a tomar la clase de música en la noche y debían llevar velitas, son fragmentos de una sola narración que ellos engloban con la expresión común: “los años difíciles”, “los años muy duros”, “los años muy tristes” a partir del

cual hacen una comparación con las circunstancias benévolas y cómodas que sus nietos viven en la actualidad.

Las descripciones que los ancianos hacen de estos años se centran en la pobreza, falta de alimentos, la violencia, las muertes, la imposibilidad de ir a la escuela, de hacer escoleta, la envidia de los otros pueblos, la incertidumbre, la imposibilidad de trabajar el campo, las enfermedades, la falta de doctores y el sufrimiento que se juntaba con la falta de servicios básicos como la energía eléctrica, el drenaje, el agua potable, la clínica de salud, y el aislamiento por la falta de caminos y medios de comunicación.

El conflicto agrario agudizó durante estos doce años la situación de crisis que se vivió en el campo mexicano desde la década de 1950 como lo revelan los estudios historiográficos.

En el contexto nacional, son décadas caracterizadas por el modelo económico industrial de sustitución de importaciones en las que se privilegió el desarrollo y estabilidad económica del país sobre la justicia social. Bajo este modelo se impulsó el crecimiento de las ciudades y el mejoramiento de la vida urbana y, poco a poco, se abandonó el desarrollo de la población rural. (Warman, 2001) Son los años conocidos como del milagro mexicano o modelo de desarrollo estabilizador en los que, poco a poco, se abandonó el proyecto cardenista que dio continuidad a los ideales de la Revolución de 1910 por medio del reparto agrario y la federalización de la educación. Para finales de 1960 se reconoció la existencia de una crisis en la producción agrícola, el campo se empobreció y los programas para incentivar el campo fracasaron. Como afirma Arturo Warman (2001) se fueron generando las condiciones para promover el cambio estructural del campo. Dicho desmantelamiento se refleja en la reducción de la población rural y campesina, del 85% en 1940 a 55% en 1970. (pp.18-20)

La escasa acción gubernamental ante las necesidades de la población rural de todo el país permite afirmar que, aunque en 1970 la población que vivía y dependía del campo seguía siendo mayoría (55%)⁹³ ya no estaba en el cenit de la sociedad como estuvo en las décadas postrevolucionarias. Como afirma Warman (2001) “Había sido desplazada a los márgenes para que el centro lo ocuparan las ciudades y las industrias, el progreso y la modernidad” (p. 18). Los campesinos dejaron de ser los hijos predilectos del régimen y desde la década de 1970 se comenzó a asociar la identidad de los trabajadores del campo, los agricultores y en general la población rural e indígena con la pobreza y la marginación. La identidad indígena montada sobre

⁹³ Las tasas de natalidad de la población rural en las décadas de 1960 y 1970 fue de 47% y de fecundidad de 7% siendo las décadas de mayor crecimiento. Los datos referentes a Zochila también revelan mayores tasas de natalidad y fecundidad en dicho periodo. Un dato relevante es que en 1960 se contabilizaron 716 personas en la comunidad, la mayor cantidad registrada en la segunda mitad del siglo XX. Censo de población y vivienda de 1960.

la condición campesina desde la revolución mexicana comenzaba a perderse. Los indios, afirmó Aguirre Beltrán (1988), “dejan de ser pueblos étnicos, con cultura y personalidad propias para convertirse en marginados.” (p. 34)⁹⁴

En estas décadas, las políticas del Estado hacia las comunidades rurales e indígenas se diseñaron a partir de la ideología de la integración nacional. Desde esta óptica, se pensaba que la diversidad cultural o variedad étnica eran el principal obstáculo para introducir el progreso a las comunidades indígenas y, de esta manera, mejorar sus condiciones de vida. Por eso, las políticas de integración nacional estuvieron encaminadas a homogenizar las prácticas culturales de los grupos étnicos mediante, principalmente, los programas educativos centrados en la castellanización, la alfabetización y la adquisición de valores cívicos y patrióticos (Berteley, 2019, p. 200)

Lo anterior explica por qué las mejoras en economía, en infraestructura, en comunicaciones y servicios de salud fueron casi imperceptibles en estas tres décadas, como lo demuestran los datos que los censos de población y vivienda de 1950, 1960 y 1970 que entregan información sobre las características de la vivienda y la infraestructura en cuanto a electricidad, drenaje y agua potable en Santiago Zochila.

En el censo de 1950 más de dos terceras partes de las casas eran de adobe y no tenían agua entubada propia. En 1960, todas las viviendas eran de adobe, sin servicio de agua, drenaje, ni electricidad y cocinaban con leña y una tercera parte tenían radio. En 1970, no arroja el dato de qué estaban hechas las casas, pero siguen sin agua entubada, sin drenaje, sólo tres tienen energía eléctrica y sólo la mitad tiene radio y cocina.⁹⁵

Por otro lado, las memorias “de los viejitos”, como les dicen en el pueblo, también develan sentimientos de nostalgia por los saberes y las prácticas culturales comunitarias tradicionales (ancestrales) heredadas por sus padres y abuelos relacionadas a las técnicas agrícolas, la producción artesanal, la medicina tradicional, la lengua, el culto religioso y la realización de las fiestas: prácticas y significados que en las últimas décadas se han transformado severamente y que ellos nombran como “la costumbre”, “lo propio de Zochila” “nuestra cultura” “lo que nos heredaron nuestros abuelos”.

A través de sus narraciones es posible entender los significados que ellos otorgan a la herencia cultural; los significados de las prácticas económicas, políticas y culturales vinculadas

⁹⁴ Aguirre Beltrán explica que el concepto económico de marginación emergió a finales de los setenta de la Comisión Económica para Latino América (CELA).

⁹⁵ Censos y Conteos de Población y Vivienda <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/> (consultado el 22 de agosto de 2023)

entre sí y ligadas a su cosmovisión, o “núcleo duro de la cultura” (López Austin, 2001) que integra al ser humano, la naturaleza y la esfera divina. También, permite quitar la visión folclorizante y esencialista sobre las prácticas culturales ancestrales que reduce a los pueblos indígenas a manifestaciones exóticas, fragmentadas, “tradicionalistas”, “primitivas”, “rezagadas” o, “incivilizadas”. La historia oral nos permite recuperar su visión, sus significados, quitar lo colonialista a la historia y abandonar para siempre la asociación de lo indígena con la pobreza y la marginación.

A través de las memorias sobre aquella época es posible comprender el sentido que tenían las prácticas económicas tradicionales, el tequio y la gozona y su profunda relación con el sistema de cargos cívico-religioso y el culto religioso.

El señor Valentín Ríos (ex cantor de la iglesia, 75 años) habló sobre esto:

En aquel tiempo era muy diferente el trabajo del campo, Lo que más nos ayudó fue la gozona, porque todos nos interesábamos, nos ayudábamos. Eso nos ayudó bastante...A mí me llama la atención que ya se perdió sobre todo la gozona. Es triste decirlo, pero ahora ya todo se compra. Anteriormente no era así. La mayoría de los zochileños trabajaban en el campo, producían en el campo. Tenía maíz, frijol, panela y todo y todo lo que se producía aquí. Por eso no era necesario que ganaran mucho dinero. Éramos muy unidos. De esa manera podíamos trabajar para sacar adelante a nuestras familias. A través del tiempo, se ha perdido eso.

...mucho tuvo que ver el trabajo del pueblo. La autoridad, el síndico era el indicado para llevar a cabo el trabajo del pueblo. Había mucha yunta. Llegaban como cincuenta yuntas. Sembrábamos hasta el otro lado. Todo lo que se producía, el maíz, se repartía en partes iguales los ciudadanos activos y a las personas grandes, a los viejitos se les daba la mitad ya las madres solteras porque ellas trabajaban en la siembra. Ahí participaban las mujeres. El pueblo ponía el precio del maíz. Y eso era lo que se gastaba el municipio porque no recibía del gobierno. Así se mantenía el ayuntamiento. Ahora el gobierno ya da dinero.⁹⁶

Por su parte, la señora Manuela Beneranda (maestra bilingüe, 56 años) relató la descripción que su padre, el señor Alfonso Luna, hizo del trabajo comunitario o tequio en esos años:

El municipio sobrevivía solo con sus recursos del pueblo. A base de los tequios. Mi papá fue tesorero en algunas ocasiones. Me dijo que fingíamos, dábamos un informe, pero era ficticio porque no había apoyo económico. Los servicios que prestaban los ciudadanos no tenían viáticos, no había recursos para nada. Todo lo tenían que trabajar para las fiestas salía de los mayordomos. De manera colectiva se hacía el trabajo. Ahora no hace falta que nadie done los materiales para una fiesta. Los castillos, los cuetes. etc. Anteriormente todo se producía aquí. Desde las velas. Aquí labraban las velas. Tenía sus colmenas de manera rústica. Los mayordomos se encargaban de las fiestas. Eran de mejor calidad. De manera colectiva hacían entre todos. Eso era el tequio. Entre todos producían el maíz. No circulaba el dinero. Lo que había era trabajo. Se comían lo que se producía.⁹⁷

⁹⁶ Entrevista personal, Santiago Zochila, 9 de noviembre de 2022

⁹⁷ Entrevista personal, Santiago Zochila, 9 de noviembre de 2022

Las fiestas del pueblo junto con las danzas y la música ligadas al culto religioso son aspectos que ocupan un lugar importante en las memorias sobre aquellos años porque, junto con el trabajo del campo, el cumplimiento de los cargos cívico-religiosos y la lengua zapoteca, eran las prácticas culturales más importantes para el sostenimiento y la reproducción social de la comunidad.

Sobre esto, el profesor Francisco Sigüenza comentó:

La fiesta era una cuestión religiosa. Hace años lo único que se hacía eran los actos religiosos, la noche de los maitines, la escuela presentaba sus actividades culturales y en el día, durante dos o tres días pues bailaba la danza y después vino el basquetbol y después el jaripeo y es lo que jala más gente ahorita pero bueno es puro gasto, implica mucho gasto.⁹⁸

Por su parte, la maestra Manuela Beneranda dijo:

Se hacían danzas muy extensas y participaba un buen número de elementos. Las danzas podían durar todo el día. No había otros tipos de diversión. Antes las diversiones eran más sanas. La gente se divertía mirando las danzas. Los actos religiosos y la danza y escuchando la música. Zoochila se ha caracterizado por tener buenos músicos.⁹⁹

Otro rasgo del contexto de estos años en Zoochila que las memorias de los adultos mayores dejan ver y que también está ligado a lo que han nombrado como “tradicionalismo” o “atraso” es la situación de las mujeres y los roles de género en la familia y la sociedad. Como relató la maestra Beneranda, las mujeres en esa época eran tratadas como objetos:

al punto que nunca les tomaron su punto de vista en cuanto a su pareja, si estás de acuerdo en casarte con tal fulano porque él lo pidió, mi mamá lo vivió y le digo a mi hija, imagínate cómo era vida de mujeres en las comunidades, y aquí lo sé porque así nos lo han platicado nuestras abuelitas, nuestras mamás... en Yalalag me tocó platicar con una señora sobre su vida y ella no conocía quién iba a ser su esposo, no lo conocía porque de repente su papá le dijo que ya se iba a casar y dijo que no se podía oponer, le dije: “hubiera corrido, se hubiera ido” y me dijo: “no es que eso yo no lo podía hacer”, porque quedaba marcada la familia en la comunidad y entonces lo mismo me platicó la señora de Yalalag.¹⁰⁰

Sin embargo, a través de las memorias recuperadas de aquellos años se puede conocer el papel central que varias mujeres ocuparon en la comunidad al ejercer la partería tradicional; conocimiento que adquirieron oralmente de otras mujeres parteras y en la práctica.¹⁰¹

⁹⁸ Entrevista personal, Tlaxiactac de Cabrera, Oax, abril de 2022.

⁹⁹ Entrevista personal, Santiago Zoochila, 9 de noviembre de 2022

¹⁰⁰ Entrevista personal, Santiago Zoochila, 9 de noviembre de 2022

¹⁰¹ El colectivo *Lhuei Ban* (Raíz Viva) conformado por profesionistas originarios y descendientes de Santiago Zoochila recuperó la biografía de varias de las mujeres parteras que ejercieron en el pueblo desde inicios del siglo XX hasta la década de los ochenta, cuando se instaló la clínica y la práctica de la partería se abandonó. La información se encuentra publicada en la página de Facebook del colectivo <https://www.facebook.com/LhueiBan>

Dichas memorias develan una época caracterizada por “la vitalidad de conocimientos, creación, práctica y valores culturales que funcionaba en un mundo aparte y distinto al escolar, sin modificaciones aparentes” (Berteley, 2019, pp. 180-181), por la vitalidad de la tradición, entendida como continuidad histórica de una corriente cultural y no como localismo o tradicionalismo.

Es relevante señalar la contradicción que representa que en este contexto de vitalidad “de conocimientos, creación, práctica y valores culturales” los datos arrojados en los censos de 1950, 1960 y 1970 respecto a condición del habla indígena y española, así como el uso de calzado, a partir de los cuales se medía la condición de etnicidad, revelaron drásticas transformaciones.

En 1950 se registró que el 2.94% de los habitantes de Zochila eran monolingües en español, el 49% eran monolingües en zapoteco y el 47% eran bilingüe. En 1960, el número de los que sólo hablaban español ascendió al 23%, el número de los monolingües en zapoteco se redujo a sólo el 29% y los bilingües representaban el 49%. En 1970, el número de los que eran monolingües en zapoteco se redujo drásticamente al 1% de la población mayor de 5 años; los que hablaban zapoteco y español eran el 40% y los monolingües en lengua española ascendieron a 59%.

Respecto al calzado, en 1950 se registró que menos del 1% de la población usaba zapatos, el 41% usaba huaraches y el 58% andaban descalzos. En 1960, el número de los que usaban zapatos creció al 3%, el número de los que usaban huaraches creció más del doble respecto al año anterior y sólo el 1% se registró como descalzos. En 1970, el censo registró que el 98% de la población utilizaba zapatos, sólo el 1.5% huaraches y el .5% andaban descalzos.

Los datos muestran una significativa pérdida de la lengua originaria, así como el aumento drástico de los habitantes que utilizaban zapatos. Salvador Sigüenza (2007) advierte que los datos referentes a la configuración de la identidad étnica en estos años pudieron resultar de la tergiversación de las respuestas ya que la lengua indígena y el estar desclasados eran símbolos de atraso y falta de civilización. También pueden ser explicados por la influencia de la escuela, las campañas de alfabetización y de mejoramiento de la vida para cambiar el estilo de vida, la alimentación, la vestimenta y la medicina de las personas. (p. 185)

La información historiográfica sobre la región de la Sierra Norte de Oaxaca me permite explicar las condiciones de vida de esta generación de las que provienen las memorias antes descritas y determinar si los datos de los censos sobre la configuración de la identidad étnica son veraces o no.

Hasta principios de la década de los setenta, la Sierra Norte de Oaxaca se consideró uno de los territorios a nivel nacional más aislados, de difícil acceso y marginados del desarrollo moderno. Su geografía caracterizada por las montañas de gran altura la hace un territorio abrupto y de comunidades dispersas lo que dificultó la entrada de los programas federales y estatales dirigidos a la integración nacional de las comunidades indígenas y, con ello, al “mejoramiento” de sus condiciones socioeconómicas. Por esta condición de aislamiento y de poco beneficio por la modernidad, varios estudiosos de la historia y la sociedad del estado de Oaxaca caracterizan a las comunidades de la Sierra Norte en este periodo como una región “con un alto nivel de tradicionalismo” o, visto desde otra óptica, como una forma de resistencia cultural ante los pocos beneficios que la modernidad había traído a la región (Acevedo, 2016, Bailón, 2011, Sigüenza, 2007, Daltón, 2004). Dicha resistencia cultural consistió en conservar la lengua indígena y otras expresiones culturales derivadas de la tradición mesoamericana, como el sistema comunal de tenencia de la tierra, las formas de organización para la producción agrícola, el uso de telares de cintura y la ayuda mutua y, otras prácticas heredadas de la época virreinal como el empleo de tecnologías para la producción, las cofradías, la mayordomía y el ayuntamiento como la forma de organización política local en un territorio aislado y agreste. (Acevedo, 2016, p.168)

En las memorias de los abuelos y abuelas también aparece el tema de la primera migración a Estados Unidos, el “bracerazo”¹⁰², como ellos le llaman, que duró de 1944 hasta mediados de la década de los sesenta a partir del cual, como dijo el señor Octavio Mesinas, se dieron las primeras transformaciones en el pensamiento y el estilo de vida de los habitantes de Zoochila.¹⁰³

Como afirma Richard Berg (1978): “El programa Bracero fue una de las principales causas de cambio ideológico desde la introducción del café a la zona” (p. 221). Los braceros regresaron con ahorros, incrementaron sus aspiraciones, mejoraron su estatus, y consiguieron recursos para construir casas más confortables y comprar yuntas. El programa Bracero puso énfasis en la importancia de la educación para colocar a sus hijos en el mercado nacional. También trajo cambios en la vestimenta, hizo que se abandonaran la producción de ixtle y se demandaran productos industriales (p. 227).

¹⁰² La Segunda Guerra Mundial llevó a la creación y formalización del Convenio Bracero entre México y EUA (1942-1963) El programa Braceros fue un convenio entre el gobierno de Estados Unidos y el gobierno mexicano para trasladar a miles de campesinos mexicanos a los campos agrícolas del país del norte y así responder a la demanda de mano de obra durante la Segunda Guerra Mundial. El programa dio inicio en 1942 y finalizó en 1964.

¹⁰³ Entrevista telefónica, 28 de noviembre de 2022

En las memorias también se mencionan la migración de mujeres y hombres a la Ciudad de México y a Los Ángeles en la década de los cincuenta y sesenta. En estas ciudades los y las migrantes se asentaron definitivamente e iniciaron la construcción de una importante red solidaria que, en los años setenta y ochenta, jugará un significativo papel en la creación de etnicidad. En estas décadas, la necesidad de comunicarse y la ideología de prosperidad económica hicieron más necesaria la apertura de carreteras y la necesidad de estar conectados con los paisanos. Un dato que corrobora esta apertura al exterior es que en estas décadas se inició el negocio de transportistas en la comunidad de Villa Hidalgo Yalalag.

Por otra parte, los recuerdos que los ancianos tienen del papel que la escuela ocupó en Zochila durante esas décadas son muy escasos, lo cual se explica por la situación de guerra que vivieron durante doce años en los que sólo se contó con el servicio del maestro Abraham Rivera, oriundo de la comunidad y que atendía a los niños de primero a tercero año de primaria. Una vez terminado el conflicto, en el año de 1963 llegó el maestro Rufino a quien los ancianos recuerdan por los golpes que les propinaba si hablaban zapoteco en la escuela. En las memorias de esa generación, también se identifica la escuela ubicada en Yatzachi el Alto y el internado indígena de Zoogocho como únicas opciones para concluir la primaria (Nahmad, 1978), lo que impidió que la mayoría de los niños y jóvenes de esa generación lo hiciera.

En este periodo, el impacto de la escuela en la vida comunitaria de los pueblos de la región fue bajo. Como afirma María Berteley (2019) “A pesar de la escuela, permaneció la legitimidad comunitaria preexistente al naciente Estado lo que fortaleció los referentes lingüísticos y culturales de los cuales seguían dependiendo la auto reproducción de las familias.” (p. 181) La descripción de estas circunstancias también sirve a los miembros de esta generación para explicar los motivos por los que no hablan bien español.

En esa generación, hubo algunas personas como los señores Alfonso Luna y Florencio Sánchez que sí terminaron la primaria y aprendieron a escribir y a leer en español por lo que eran considerados como los letrados del pueblo y aquellos con una función destacada en la comunidad. El señor Alfonso aprendió por medio de manuales que llegaban por correo a la comunidad, el manejo de los medicamentos básicos para atender las enfermedades más comunes entre la población. Por su parte, el señor Florencio Sánchez era requerido constantemente en el municipio para leer la documentación de gobierno que llegaba desde el exterior.

A pesar de que para el año de 1970 el proceso de la escolarización bajo un modelo integracionista tenía más de treinta años de haber iniciado, como revelan los datos de los censos

de población¹⁰⁴, en los pueblos de la Sierra Norte de Oaxaca con la entrada de la escuela federal (Sigüenza, 2007)¹⁰⁵ la alfabetización perduraba. En cambio, afirma Salvador Sigüenza “se desarrolló una integración subordinada lo que se vio reflejado en el aprendizaje mecanizado, sin razonamiento crítico y aplicación cotidiana” (p.273). En este modelo escolar, critica Sigüenza, “los indígenas eran vistos como campesinos marginados y no como gente con cultura propia y de valor” (p. 274) lo que provocó, entre otras cosas, una resistencia pasiva de la comunidad frente a la escuela.

En conclusión, considero que conocer las características que definieron el contexto histórico del periodo entre 1950 y 1970 en el que los sujetos de esta generación se desarrollaron y configuraron su identidad; de legitimidad comunitaria, de arraigo a la tierra y a la tradición, de economía campesina, de profunda desigualdad económica y social, permite comprender los

¹⁰⁴ Los datos de los censos de población y vivienda de 1950, 1960 y 1970 sobre educación en Santiago Zochila revelan que el nivel de escolarización en el pueblo en esas décadas llegaba hasta tercero de primaria; del número de asistentes a la escuela, sólo el 10% eran mujeres. El índice de los que sí saben leer y escribir en las dos décadas no cambia mucho, se mantiene en 49% de alfabetos y 51% de analfabetos. En 1970 los que saben leer y escribir rebasan por poco a los que no saben leer ni escribir. El rezago educativo de la población indígena y rural llevó al gobierno de Oaxaca a plantear un cambio de rumbo en la estrategia de los mecanismos de integración. A finales de la década de los sesenta, con el apoyo de la FAO se creó el Plan Oaxaca bajo el cual se duplicaron las escuelas, se impulsaron campañas de alfabetización, se contrató maestros y se editó libros de texto. En este periodo se creó la Escuela para mejoradores del hogar rural (1964) que tenía como objetivo “corregir las prácticas de la vivienda indígena”. (Nolasco, 1978, p. 259)

¹⁰⁵ La escuela rural federal llegó a los pueblos de la región seis años después de la creación de la Secretaría de Educación Pública, un corto tiempo en los que las escuelas rurales de educación básica se multiplicaron en todo el país, al igual que las Misiones culturales (Mendoza, 2004), las cuales se implementaron en varias comunidades de la región para completar la formación de maestros rurales y ayudar el mejoramiento de la vida de las poblaciones.

En los pueblos de la Sierra Norte de Oaxaca la política del Estado postrevolucionario dedicado a construir la nación se introdujo por la vía de la escuela. El afán de crear la nación entre los indígenas llevó a los gobiernos de este periodo a diseñar un modelo educativo con una fuerte orientación castellanizadora y alfabetizadora mediante el cual se buscaba la homogeneización cultural a partir de elementos cívicos y lingüísticos (p. 269). Como afirma Salomón Nahmad (1978), el objetivo de esta primera fase de la educación indígena era “hacer desaparecer la diversidad de culturas que componen al país”. (p. 225)

Con el mismo objetivo de “incorporar” a los indígenas a la cultura nacional y al Estado posrevolucionario, en 1926 se abrió en la Ciudad de México la Casa del Estudiante Indígena en donde se instruyeron a jóvenes indígenas de todo el país. (Nahmad, 1978, p. 226) La experiencia de la Casa del Estudiante Indígena sirvió como antecedentes para la creación, en la década de 1930, de más de cuarenta internados indígenas por todo el país, con los cuales se quiso llevar la educación a la propia región indígena y, con esto, garantizar que los jóvenes que habían sido capacitados en diversos oficios se quedarán en sus comunidades. En la Sierra Norte se crearon los internados de Guelatao y Ayutla en 1938 y el internado de Zoogocho en 1952. Sigüenza (2007) también revela el dato de que en 1941 la Unión de Campesinos Serranos Villaltecos que agrupaba veinte pueblos (entre ellos Zochila) solicitó un internado que atendiera el quinto y sexto año para mejorar su vida comunal y se solicitó que este se construyera en Zochila.

Durante la década de 1950, relata Sigüenza, “los esfuerzos por la llamada integración del indígena a la vida nacional continuaron. La escuela había adquirido cierto arraigo entre la gente y con ella la imposición de festejos de carácter nacional y de hábitos. Sin embargo, casi todos los pueblos serranos seguían aislados materialmente de la nación que los maestros les inculcaban” (p. 237). La misión de los maestros rurales en la región fue difícil debido, según explica Sigüenza, a las condiciones espaciales, la falta de vías de comunicación, la existencia de diversos grupos indígenas con culturas propias, la geografía abrupta y la economía de autoconsumo.

significados de los relatos históricos transmitidos a través de la memoria colectiva en la práctica de formación de los músicos y su función en la construcción de la identidad cultural.

2.4 Reflexiones finales

A manera de cierre, considero importante resaltar algunos aspectos del capítulo.

La descripción y análisis de la memoria colectiva en torno a los compositores-directores y la banda de viento de Santiago Zochila, a través de la que se transmiten a las nuevas generaciones los significados del ser músicos, los rasgos identitarios, los paisajes sonoros, las características de la región sociomusical en el que está inserta la comunidad, los saberes locales, los valores del ciudadano comunitario, los rasgos del buen músico, etc., permitió mirar con lupa, desentrañar una estrategia de oralidad, un mecanismo de transmisión de la tradición musical y, de esta manera, comprender cómo se da continuidad a ciertos elementos y cómo se renuevan otros, conformando lo que llamamos la tradición.

Saber quiénes son los portadores de la memoria, en qué espacios se guarda y se transmite, cómo se recuerda, qué se recuerda y qué se silencia, qué valores, saberes y rasgos culturales se transmiten, con qué finalidad, qué papel tienen en la producción de la cultura musical y, específicamente, en la práctica y los significados de la formación de los músicos, nos permite ver el uso estratégico de la memoria colectiva en la producción cultural de la persona educada, el cual implica un proceso activo de construcción de identidades colectivas e individuales.

Por último, quiero resaltar que el análisis de dichas narrativas del pasado en el contexto de creación, develaron que los valores, los saberes y los rasgos identitarios transmitidos a las nuevas generaciones proviene de las formas culturales asociadas al mundo campesino, católico, rural e indígena arraigado al periodo colonial y mesoamericano, lo que es necesario documentar, comprender y valorar como las marcas identitarias que tienen utilidad en el presente.

CAPÍTULO 3

Experiencias, apropiaciones y sentidos en torno a la formación de los músicos en Santiago Zochila

La formación de músicos es una práctica cultural y educativa que ha existido en Santiago Zochila desde hace, por lo menos, cien años.¹⁰⁶ En este tiempo de larga duración se han transmitidos por medio de la oralidad y, en menor medida, a través de textos escritos, los conocimientos musicales, las memorias sobre la cultura musical y los significados del ser músico, lo cual ha permitido la continuidad de la tradición. Al mismo tiempo, la práctica ha sufrido transformaciones que han resultado de procesos de apropiación, negociación y mestizaje cultural (Olmos, 2016, p. 13) protagonizados por los actores sociales de diferentes generaciones que han estado involucrados en la formación de los músicos.

La cultura musical de Santiago Zochila, al igual que la de las otras regiones de Oaxaca y de México, es una tradición viva y cambiante. Como afirma Georgina Flores (2009):

La tradición no sólo preserva y pertenece al pasado, sino que es una interpretación desde el presente y se convierte en una actividad de renovación. La tradición está siempre en movimiento y es constantemente creada y recreada por las personas y las colectividades de acuerdo con sus contextos sociohistóricos. (p. 49)

Y aunque el fuerte vínculo con el pasado provoca que la incorporación de elementos nuevos a la música tradicional no sea un proceso sencillo, ya que los elementos nuevos “deben vencer muchos obstáculos para poder ser incorporados y adquirir sentido en el gran armazón tradicional”. (Flores, 2009, p. 47) la cultura musical es un proceso en estado siempre cambiante, que continuamente integra reflexiones sobre el presente y visiones del futuro.

Hasta la fecha existen muy pocas investigaciones que centren su análisis en los mecanismos cognitivos puestos en marcha por las culturas musicales de tradición oral para incorporar nuevos elementos. Las investigaciones sobre la música indígena contemporánea recopiladas por Miguel Olmos (2016), así como el proyecto video documental titulado Tradición

¹⁰⁶ Con base en las fuentes documentales y orales hasta la fecha solo se ha podido comprobar la existencia de la práctica de formación de músicos en Santiago Zochila desde 1921, sin embargo, los estudios históricos sobre la música en Oaxaca, permiten afirmar que la trasmisión musical ha tenido lugar en la región de la sierra norte desde la época mesoamericana. .

Transición¹⁰⁷ son una gran aportación, pero están centrados en la estética musical y no en las prácticas de educación o aprendizaje musical.

El propósito de este capítulo es, justamente, describir y explicar de qué manera en Zochila se han dado los procesos de renovación de la práctica y los significados en torno a la formación de los músicos y que han impactado a la tradición musical en su conjunto.

Para poder observar e interpretar dichas transformaciones en el periodo delimitado se retomó la teoría de la producción cultural de la persona educada (Levinson y Holland, 1996), enfoque de investigación educacional crítica fundamentalmente local y etnográfica que permite examinar los vínculos entre las prácticas culturales locales y la comunidad, la región, el estado y la economía. (p. 2) El enfoque parte de una concepción de la cultura como un proceso continuo de creación de significados en contextos sociales y materiales, “reemplazando una conceptualización de la cultura como un cuerpo estático, inmodificable, de conocimiento transmitido entre generaciones”. (p. 14)

Además, el concepto de “producción cultural de la persona educada” permite poner el acento en la producción de subjetividades a través de las prácticas culturales y educativas.

Reformulada por el más reciente enfoque sobre las prácticas y la producción, la pregunta más importante es ahora cómo las personas históricas son formadas en la práctica, dentro y contra las fuerzas sociales más grandes y las estructuras que los instalan a ellos mismos en las escuelas y otras instituciones. La producción cultural es una visión de este proceso. Brinda una dirección para entender cómo la agencia humana opera bajo poderosas limitaciones estructurales. A través de la producción de formas culturales, creadas dentro de las limitaciones estructurales de sitios tales como las escuelas, se forman las subjetividades y se desarrolla la agencia. Estos son los procesos que buscamos evocar con nuestra frase “producción cultural de la persona educada”. Por cierto, la gran ambigüedad de la frase opera como índice de la dialéctica de la estructura y la agencia. Ya que mientras la persona es culturalmente producida en sitios definidos, la persona educada también culturalmente produce formas culturales. (Levinson y Holland, 1996, p.17)

Dicha construcción teórica me permitió describir e interpretar la manera en que los músicos de las diferentes generaciones han confrontado activamente las condiciones ideológicas y materiales presentadas en la formación musical y cómo han ocupado creativamente el espacio de formación lo que ha detonado las transformaciones en la práctica musical. (p.18)

Otro concepto fundamental para comprender los mecanismos de transformación o renovación de la práctica y los significados de la formación de los músicos es el de apropiación cultural (Rockwell, 1996). “A diferencia del término producción, la apropiación simultáneamente confiere el sentido de naturaleza activa/transformadora de la acción humana y el carácter

¹⁰⁷ Tradición – Transición – Ojo de Agua Comunicación (ojodeaguacomunicacion.org)

restrictivo/habilitante propio de la cultura. El término inequívocamente sitúa la acción en la persona, en tanto que él o ella toma posesión y utiliza los recursos culturales disponibles. (p. 141)

Rockwell retoma a su vez las ideas de Roger Chartier (1991), quien propone una noción de apropiación que acentúa los usos plurales y los entendimientos diversos de las formas culturales. Desde esta perspectiva, Chartier aborda la relación dinámica entre los diversos grupos sociales y las prácticas culturales particulares. “En esta perspectiva, la apropiación cultural se convierte fundamentalmente en un logro colectivo que ocurre solo cuando los recursos son tomados y utilizados en situaciones sociales particulares. Chartier argumenta, además, que la apropiación siempre transforma, reformula y excede lo que recibe”. (Rockwell, 1996, p. 142)



Ilustración 46: Fotografía de integrante de la Banda Nueva Generación de Santiago Zoobhila, Oaxaca. Fotografía de: África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado en septiembre del 2022)

Por otro lado, retomé las categorías de experiencia y sentido, las cuales son centrales para comprender la dimensión subjetiva y los vínculos entre los sujetos y las prácticas de formación musical. (Guzmán y Saucedo, 2015) Estos conceptos me permiten concebir a los músicos como sujetos de experiencia y no sólo como receptores del conocimiento musical, sujetos de aprendizaje o de socialización, sino como producto de sus experiencias. A través de sus voces recuperadas por medio del diálogo y sus narraciones me fue posible acercarme a sus emociones y las maneras de pensar y entender tanto sus circunstancias frente a la práctica musical como a sí mismos en el conjunto de relaciones en los que se sitúa.

Desde este enfoque “se reconoce la capacidad de los sujetos de re-construir significados ya sea través de ponerlos en acción o de narrar su experiencia” (p. 1023) En este sentido, se

concibe que la experiencia no se reduce a los acontecimientos, “sino a lo que estos significan e importan para los sujetos”. (p. 1024)

De acuerdo con Larrosa (2006) entendemos el sujeto de la experiencia como aquel que al estar en el mundo “algo le pasa”, tiene una transformación cuando un acontecimiento impacta en él. Si el acontecimiento pasa de largo, no hay experiencia. La experiencia es el resultado de una relación que el sujeto tiene con algo que no es él, una relación con algo que tuvo lugar en él y después de la cual ya no es el mismo... (p. 1026)

A igual que la teoría de la producción cultural que reconoce la intersección existente entre el comportamiento intencional y racional de los agentes y las características restrictivas y habilitantes de los contextos materiales y sociales (Giddens, 1984 citado por Rockwell, 1996), la teoría de los sujetos de experiencia enfatiza que la experiencia ocurre siempre ligada a un contexto, es decir, a un espacio y un tiempo que representa un principio de finitud, lo que significa que los contextos son preexistentes y rebasan a los sujetos. (p.1026)

En resumen, “el sujeto de la experiencia siempre existe en y a través de su participación en contextos sociales de práctica y es activo el papel que realiza tanto para apropiarse de lo que es exterior, como de interiorizarlo, transformarlo, recrearlo a partir de su subjetividad producida culturalmente.” (p. 1032)



Ilustración 47: Fotografía de integrante de la Banda Nueva Generación de Santiago Zochila, Oaxaca. Fotografía de: África Eleazar. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado en septiembre del 2022)

La participación intergeneracional en las prácticas sociomusicales en Santiago Zochila me permitió rescatar mediante entrevistas a profundidad y los talleres, las experiencias y significados en torno a la formación musical de músicos pertenecientes a cinco generaciones. Para llevar a

cabo el análisis y la interpretación de los datos obtenidos, definí dos grandes ejes analíticos: 1) las experiencias de formación musical y 2) los significados del ser músico.

Antes de mostrar los resultados del análisis y la interpretación de las experiencias a través de lo cual identifiqué los mecanismos de renovación o transformación de la práctica y los significados de la formación de los músicos, es necesario señalar que dicho abordaje requirió delimitar el análisis a las experiencias de los músicos que han integrado o todavía forman parte de la Banda Nueva Generación.

Aunque me fue posible rescatar las experiencias de músicos de las generaciones anteriores a 1983, decidí concentrarme en las experiencias de los músicos de la Banda Nueva Generación por varios motivos. En primer lugar, la mayoría de las entrevistas que realicé (15 de 20) fueron a músicos de la Nueva Generación; siete músicos que iniciaron su formación en el año 1983 con la creación de la Banda; tres músicos formados en 1993; cuatro músicos de las generaciones formadas entre 2003 y 2014. Así mismo, los ocho músicos que participaron en los talleres de rescate de experiencias forman parte de la Nueva Generación.

Por otro lado, desde el año de 1983 que se creó la Banda Nueva Generación hasta el 2022 en el que realicé el estudio, la práctica de formación de los músicos ha sido constante y sistemática lo que permite observar más fácilmente las transformaciones. Además, fue a partir de la década de los ochenta que se intensificaron los cambios en el contexto histórico y los procesos de reconfiguración identitaria en el pueblo lo que impactó en la práctica de formación de los músicos.

El último motivo fue, que para analizar las transformaciones fue necesario establecer un punto de contraste en el periodo anterior al analizado. En este caso, es el lapso que va de 1950 a 1980 del que obtuve testimonios de los músicos que se formaron en esta época. Al no contar con información del periodo anterior a los años cincuenta, no fue posible identificar las transformaciones vividas por esta generación.

Con el propósito de contextualizar las experiencias y significados narrados por los músicos dediqué el primer apartado del presente capítulo a reconstruir la historia de la Banda Nueva Generación desde su creación hasta la actualidad. El relato fue construido a partir de los testimonios de varias personas que vivieron el momento de la creación y de los músicos que, siendo niños, participaron en la creación de la Banda Nueva Generación y que han presenciado la trayectoria de la Banda por 39 años recabados a través de entrevistas de Historia oral y los talleres de rescate de la memoria de la música. En este apartado tejí la historia de la banda con la

reconstrucción del contexto histórico realizado a partir de información historiográfica y los censos del INEGI sobre el pueblo y la región de la Sierra Norte.

El segundo y tercer apartado contienen el análisis y la interpretación de las experiencias a partir de los dos ejes analíticos.

3.1. La historia de la Banda Nueva Generación

3.1.1 Primera etapa. La creación de la banda como un proyecto etnogenético, de 1983 a 1989

La Banda Nueva Generación se creó a inicios del año de 1983 por iniciativa de la autoridad municipal o cabildo conformada por el señor Elías Hernández como presidente municipal, el señor Raúl León como síndico, el señor Celso Sigüenza Illescas como secretario y el señor Francisco Sigüenza como tesorero. La decisión de conformar una banda infantil y juvenil en el pueblo surgió después de que en la asamblea comunitaria efectuada en los primeros días de enero el nuevo presidente municipal, el señor Elías Hernández, solicitó de manera enérgica a los músicos que integraban la banda en ese momento expresaran con claridad su disposición de continuar ofreciendo su servicio como músicos en la comunidad o su negativa a hacerlo. La respuesta de la mayoría de los músicos fue sobre su imposibilidad de continuar debido a los compromisos familiares y económicos que debían atender.

El señor Francisco Sigüenza relató sobre las circunstancias que llevaron a impulsar la formación de la Nueva Generación:

No era como ahora que un buen número de niños ¿no? Y así renovaban uno que otro los integrantes de la banda y ya iban integrando más, pero llegó un momento que como ya nadie le daba importancia, hubo algunos intentos antes del 83, unos tres o cuatro años antes, hubo algunos intentos, pero nada más no. No lograban, no lograban, juntaban a los niños y todo, pero al paso del tiempo, pasando un mes o dos pues este ya no, los niños no asistían, ya no le daban importancia, se queda uno o dos y hasta ahí...el maestro no tenía ninguna gratificación, no tenía sueldo...nada pues entonces no sé si eso hacía que decayera todo. Hasta el 83 fue cuando ya la autoridad lo tomó un poco más en serio pues buscó la forma de cómo pagarle el sueldo a un maestro, la comida y todo eso y con el apoyo de la gente que vivía en México más que nada, los paisanos que habían emigrado, aun no se iban muchos a los Estados Unidos, muy pocos.¹⁰⁸

A principios de mes de febrero, después de la celebración de la Fiesta de la Candelaria, la autoridad convocó a los niños y jóvenes varones de la comunidad, de entre 7 y 17 años de edad, para que asistieran a las clases solfeo con el maestro Gilberto Baltazar Aguilar, quien es originario

¹⁰⁸ Entrevista personal, Tlaxiáac de Cabrera, Oaxaca, junio del 2022

del pueblo de Betaza y fue recomendado por el maestro Pepe Quijano, quien era el director de la Banda de San Miguel Cajonos.

Las clases iniciaron con sesenta aprendices, muchos de los cuales, en los dos años siguientes, abandonaron la formación musical por causas diversas, entre ellas, la migración a Estados Unidos.

El apoyo de los miembros de la comunidad y la asociación de migrantes radicados en la Ciudad de México con el pago al maestro, el financiamiento de los gastos de alimentación y hospedaje y la reparación de instrumentos, fue crucial en el inicio de la formación musical de los niños y jóvenes de esta generación. De la misma manera, fue determinante la continuidad que las autoridades municipales elegidas en 1984 y 1985¹⁰⁹ le dieron a la gestión en torno a la consolidación de la banda.

El proceso de aprendizaje del solfeo y la instrumentación duró dos años. Esto significó el retraso de un año del “debut”, como le llaman los músicos en el pueblo a la primera presentación ante el público de una nueva camada de integrantes de la banda, lo cual, los músicos de esa generación entrevistados recuerdan fue causado por la insuficiencia de instrumentos y la inexperiencia y falta de conocimientos musicales del maestro Gilberto Baltazar.

El debut de los treinta y siete niños y jóvenes que lograron concluir la instrucción del solfeo y la instrumentación y pasaron a conformar la banda Nueva Generación fue en la celebración del Día de las madres, el 10 de mayo de 1985. La banda recién creada amenizó la celebración con el bolero titulado “Carta a mi madre”, arreglo del maestro Gilberto Baltazar y la marcha titulada “El nuevo triunfo” de Justo Alcazar.¹¹⁰ Algunos de los integrantes de la primera camada son: Carlos Rodríguez, Alberto Cortazar, Gabriel Ríos, Alejandro Illescas y Saúl Sánchez, de quienes rescaté sus experiencias.

En el mes de mayo de mismo año, la Asociación Pro Santiago Zochila (APSZO), es decir la red de migrantes radicados en la Ciudad de México liderada por los señores Locadio Hernández y Otilio Sánchez, impulsaron la grabación en casete del primer repertorio tocado por la banda. La grabación contó con apoyo de Radio Educación y se llevó a cabo en la casa parroquial del pueblo. En junio, otra vez con el apoyo de la red de migrantes, la banda Nueva

¹⁰⁹ En 1984 fueron elegidos como presidente el señor Arturo Rodríguez y como síndico, el señor Mateo Fabián y en 1985, como presidente el señor Alfredo Hernández Illescas y como síndico, el señor Valentín Ríos.

¹¹⁰ Datos proporcionados por el Maestro Gabriel Ríos por medio de mensaje de WhatsApp, 11 de marzo de 2024

Generación hizo varias presentaciones en la Ciudad de México como Televisa, Radio Educación y la Basílica de Guadalupe.¹¹¹

De esta visita a la Ciudad de México y del compromiso que los señores Locadio y Otilio tenían con la banda como un proyecto para “rescatar las raíces y dar continuidad a la tradición”¹¹², surgió el proyecto para realizar una segunda grabación, pero ahora en vinil, el cual fue grabado en los estudios Ártico ubicado en la Ciudad de México y producido por la Asociación Pro Santiago Zochila. El apoyo para el traslado de la banda a la ciudad, así como la compra de nuevos instrumentos para la grabación también fueron financiados por la asociación de migrantes radicados en la capital. Algunos obtuvieron sus instrumentos con apoyo de sus familiares que habían migrado a la ciudad de los Ángeles en Estados Unidos. En este disco participó como director invitado Justo Alcázar, compositor originario de Santiago Zochila y se incluyeron tanto piezas y arreglos de los dos compositores renombrado de las décadas anteriores: Adalberto Alcázar y Lorenzo Rodríguez, así como del maestro Gilberto Baltazar y el director Justo Alcázar.



Ilustración 48. Portada del segundo material discográfico de la Banda Nueva Generación grabado por Radio Educación en el año de 1986, del cual se conservan varios ejemplares en el archivo de la escoleta de Santiago Zochila, Oaxaca. Fuente: Nora Crespo (Archivo del trabajo de campo realizado el 1 de septiembre de 2022)

Para ese año, los integrantes de la banda tenían ya poco más de tres años de haber iniciado su formación musical. El repertorio grabado incluyó sones y jarabes, marchas y vals, piezas

¹¹¹ Desde el año de 1980 la Asociación Pro-Santiago Zochila (APSZO) comenzó a organizar la peregrinación anual a la Basílica de Guadalupe. A la primera peregrinación asistió la banda municipal de Santiago Zochila que existía en aquel entonces. En 1985 y 1986 fue la banda Nueva Generación la que acompañó la peregrinación.

¹¹² Entrevista personal con Francisco Sigüenza, Tlaxtác de Cabrera, Oaxaca, junio de 2022

sencillas, cortas, sin gran complejidad ni requerimientos de una dotación musical amplia¹¹³, las cuales habían sido montadas bajo la dirección del maestro Gilberto y ensayadas en los meses antes de la grabación con el maestro Justo. La banda siguió interpretando las mismas piezas durante el siguiente año en las festividades del pueblo y pueblos vecinos.

En 1987, varios de los integrantes de la banda migraron con sus familias a Los Ángeles lo que significó una disminución considerable en el número de músicos. Así mismo, el maestro Gilberto abandonó la dirección de la banda y el pueblo lo que dejó a la banda temporalmente sin maestro. Esta situación coincidió con una invitación que las autoridades municipales recibieron de un grupo de trabajo conformado por los intelectuales originarios de diversas comunidades de la Sierra Juárez, entre quienes estaban: Jaime Luna, Alejo Yescas y el compositor Adolfo Aracén, para que músicos de la comunidad asistieran a un curso intensivo de diez meses de formación de maestros de música. De septiembre de 1987 a julio de 1988, los integrantes con más edad y mayor preparación musical, Carlos Rodríguez, Manuel Luna, Alberto Cortazar y Efraín Cruz, asistieron al curso.

A su regreso en 1988, los cuatro músicos retomaron las clases de música y la dirección de la banda, lo cual sostuvieron de manera intermitente hasta el año de 1994. En este periodo ingresaron nuevos aprendices entre quienes estaban Octavio Rodríguez, Guadalupe Illescas y Juan Sánchez que pronto conformaron la segunda camada.

En diciembre de 1989, el maestro de música y arreglista Justo Alcázar fue invitado para dirigir la Banda en una audición musical en San Miguel Cajonos en donde tocarían obras grandes como fantasías, oberturas y popurrís de los maestros Adalberto Alcázar y Lorenzo Rodríguez. Algunas piezas fueron ensayadas con el maestro y compositor originario de Lachita, Adolfo Aracén. En este mismo año, el músico Gabriel Ríos, quién a los 10 años había iniciado su formación musical con la primera generación de la Banda, fue enviado por su padre al CIS no. 8 en el pueblo vecino de Zoogocho a cursar la secundaria y estudiar un poco más de música.

Hasta aquí podemos decir que se define la etapa de creación de la banda la cual ocupa un lugar relevante en los relatos de los músicos y de otros actores de la comunidad ya que la Banda Nueva Generación ha permanecido hasta ahora y es una de las bandas con mayor trayectoria y continuidad de la región. Además, el relato de creación contiene diversos elementos

¹¹³ En el momento de grabar el disco, la banda tenía la siguiente dotación instrumental: sax barítono, sax tenor, requintos, clarinetes, trompetas, saxhones, trombones de pistón, tuba, bombo, platillo y tarola. No se contaba con cornetines ni bugles. Más adelante, la banda integró los siguientes instrumentos a su dotación: timbales, flautas, flautines, trombón de vara y otros instrumentos de percusión como: claves, castañuelas, congas, cencerros, güiros y bongos. Información proporcionada por el maestro Gabriel Ríos vía llamada por WhatsApp 15 de marzo de 2024.

que muestran la articulación de las prácticas sociomusicales con las configuraciones culturales que han sido utilizadas a lo largo del tiempo como marcas identitarias, tales como: el papel del cabildo en la conservación y continuidad de la práctica musical; la práctica musical relacionada a los rituales religiosos; el intercambio de maestros de música de la región, etc.

Por otra parte, el proceso de creación de la banda Nueva Generación, una de las primeras bandas infantiles de la región, muestra características del contexto histórico de esos años como la entrada del pensamiento crítico de izquierda a través de las organizaciones intercomunitarias que detonó diversos proyectos etnopolíticos en la región y los cambios socioculturales vividos en la comunidad causados por la intensificación de la migración a las grandes ciudades, las cuales es necesario conocer más profundamente para comprender la relevancia de la creación de la banda en esos años.

A continuación, se ofrece un relato del contexto histórico de esta década.

En estos años la infraestructura del pueblo se transformó paulatinamente a partir de los estándares urbanos de progreso. Desde la década de los setenta, con base en el tequio se comenzaron a pavimentar las calles principales. También en esa década comenzó la instalación de la energía eléctrica. El censo de 1980 indica que en ese año el 80 por ciento de los hogares contaba con energía eléctrica. Para 1990, todas las casas contaban con dicho servicio. De igual forma, en los años ochenta, se instalaron los servicios de agua potable, y drenaje. En 1987 abrió la CONASUPO con la finalidad de comercializar productos industrializados provenientes de otras regiones de México y en 1989 se instaló la clínica del IMSS.

En esta década, el paisaje del pueblo con sus casas y construcciones de adobe se transformó por las construcciones de tabique. En 1987, el Palacio Municipal que había sido construido de adobe, con una sola planta y techo de teja, se sustituyó por el gran edificio hecho de tabique de una planta que los paisanos en Los Ángeles ayudaron a construir con sus aportaciones económicas y la gente del pueblo aportó con mano de obra, en los años noventa se concluyó con un segundo piso.

Dichas “mejorías” con las que se consiguió urbanizar un poco más al pueblo y facilitar la vida de sus habitantes no significó la mejoría de sus condiciones económicas. Las transformaciones físicas del pueblo sucedieron en un contexto de profunda crisis económica e intensificación de la emigración hacia la ciudad de Oaxaca, el Distrito Federal y la ciudad de Los

Ángeles en Estados Unidos, como respuesta a la falta de oportunidades laborales y educativas en la región.¹¹⁴

La memoria colectiva de las personas que hoy habitan en el pueblo sobre esta década está marcada por las constantes despedidas y separaciones de los familiares y amigos, de “los que se fueron” a trabajar y estudiar. Esta continua expulsión de hombres y mujeres se reflejó en la disminución del treinta por ciento del total de la población de la comunidad y la mitad de la población juvenil (entre 15 y 39 años) entre 1960 y 1990¹¹⁵, a pesar de que en estas décadas la tasa de natalidad se mantuvo alta, lo que se reflejaba en la gran cantidad de niños y niñas de edad preescolar y escolar.¹¹⁶ Y que fue un factor que facilitó la creación de una banda de niños.

La emigración como estrategia de reproducción social fue una de las causas de las profundas transformaciones económicas y socioculturales tuvieron lugar en las comunidades serranas, tanto en la instancia familiar como en la comunitaria, desde esos años. (p. 42)¹¹⁷

¹¹⁴ Como está documentado en varios estudios (Semio, I (1988), Meyer, L y Bizberg, I (2009), las décadas de los setenta y ochenta en México se caracterizan por la crisis del régimen que abarca el orden económico, político y social. El milagro mexicano alcanzado en las tres décadas anteriores bajo el modelo económico de sustitución de importaciones que impulsó la producción industrial a costa de la descapitalización de los pequeños productores del campo y el régimen político autoritario llegó a su fin dejando a su paso la deuda externa más grande adquirida por el gobierno mexicano después de la etapa revolucionaria; devaluación del peso; pobreza; descontento social y movimientos migratorios más generalizados, sobre todo del campo a las ciudades. Por otro lado, la crisis de legitimidad de los gobiernos de Echeverría y López Portillo, así como la explosión de los movimientos estudiantiles, campesinos, obreros y guerrilleros obligó al gobierno a llevar a cabo la reforma política de 1977 que representa la entrada de la oposición y las organizaciones independientes al escenario político.

El estado de Oaxaca, durante estas dos décadas, sufrió las consecuencias de haber sido relegado de los procesos de desarrollo industrial vía sustitución de importaciones que sólo benefició a unas cuantas áreas metropolitanas del país en las tres décadas anteriores.

En este periodo, los planes estatales de desarrollo dictados desde el gobierno central se siguieron concentrando en la construcción de caminos y carreteras, escuelas, infraestructura de servicios de agua potable, electrificación y drenaje. Pero a pesar de estos apoyos, las condiciones de producción precarias, índices altos de analfabetismo, desnutrición, y enfermedades gastrointestinales continuaron entre la población rural del estado, lo que aceleró los flujos migratorios. Dichas condiciones, convirtieron desde estas décadas al campo oaxaqueño en un centro de reserva y mercado de fuerza de trabajo barata para las zonas productivas. (Piñón, 1988, p. 340) En la Sierra Norte, aun cuando se disponían de recursos naturales y amplias relaciones de solidaridad comunitaria, la migración con destino a las ciudades de Oaxaca, Valle de México y Los Ángeles se agudizó en busca de superación económica y sociocultural.

A la etapa de la emigración en estas décadas se le conoce como “la era indocumentada” ya que los migrantes entraban a Estados Unidos de manera fácil, pero sin la documentación requerida a diferencia de los que se fueron con permisos de trabajo en las décadas de los cuarenta, cincuenta y principios de los sesenta cuando estaba vigente el programa bracero. En estas décadas, la emigración siguió siendo, sobre todo, masculina y por un tiempo corto y definido. En estas décadas, explicó Lourdes Arizpe (1980), “la emigración aún era una estrategia de división de labores dentro de la unidad familiar. La migración le permitía a la familia campesina captar recursos y poder continuar con su producción, así como asegurar su reproducción” (citado en Ramos, 2011, p. 100).

¹¹⁵ Censos de Población y Viviendas 1960, 1970, 1980, 1990.

¹¹⁶ Gonzalo Piñón (1988), explica este despoblamiento en Oaxaca en este periodo, sobre todo en las regiones de la Mixteca, La Sierra Juárez y Valles Centrales: “Si tomamos en cuenta que la tasa de natalidad se mantiene alta en todo el estado durante este periodo, las diferencias regionales y la baja tasa de crecimiento se explica por el enorme flujo migratorio de trabajadores hacia otras entidades y Estados Unidos”. (p. 299)

¹¹⁷ Diversos especialistas como Arturo Warman, Lourdes Arizpe, Patricia Arias, Hubert C. de Grammont, entre otros, se han dedicado a analizar las transformaciones estructurales que ha sufrido el campo mexicano desde ese

Mientras que en otras regiones del país el proceso de desagrarización tuvo efectos profundos en la economía y la estructura social, en Oaxaca la población y la economía continuó sustentada en la agricultura. “La mayoría de la población continuó dedicada a la actividad agrícola de autoconsumo de los cultivos básicos de maíz, frijol y trigo.” (Piñón, 1988, p. 370)

En la región de la Sierra Norte, específicamente, las transformaciones se vieron en los ámbitos socioculturales. Uno de los cambios más visibles fue la ampliación en estas décadas de las redes de comunicación entre las comunidades y las ciudades. Se concluyó la construcción de las principales carreteras y se abrieron más caminos que facilitaron el transporte de pasajeros y de carga. Precisamente, en estos años, se crea en la comunidad de Villa Hidalgo Yalalag el primer negocio serrano de transportistas y camiones de pasajeros. En Santiago Zochila, como en muchos pueblos de la región, el radio se convierte en un objeto común dentro de los hogares, a finales de 1970 se instaló la red telefónica y, a finales de los ochenta, comenzaron a entrar las televisiones.

La entrada de la radio y la televisión y la ampliación de las redes de transporte provocaron también una mayor circulación de productos industrializados que impusieron los valores y las modas del mundo moderno. Durante la década de los ochenta empezaron a ser palpables los cambios en el vestido y el calzado.

La multiplicación de las organizaciones urbanas de migrantes indígenas en las ciudades de Oaxaca, México y Los Ángeles¹¹⁸ fue otro de los procesos que la migración impulsó y que ha sido un factor fundamental de las transformaciones económicas y socioculturales sucedidas en el contexto específico de las comunidades campesino-indígenas de la Sierra Norte de Oaxaca.

Si bien, las redes de migrantes indígenas han existido desde los primeros movimientos migratorios del siglo XX, es hasta el año 1950 que se crean en la ciudad de México las primeras organizaciones formales como la de Santiago Zochila y la de Bartolomé Zoogocho. Dichas organizaciones retoman la tradición organizativa y comunitaria de sus comunidades de origen. Como menciona Donato Ramos (2008) son “adaptaciones de las instituciones comunitarias al

periodo. Los principales cambios señalados por esos autores corresponden al orden económico, ya que estos antecedieron a todos los demás. En estos veinte años, el sistema campesino de producción-consumo comenzó a desarticularse. Factores sociales, demográficos y culturales como la emigración, el envejecimiento de la población campesina, la importancia creciente de los ingresos por salarios y las remesas, el incremento de la participación de las mujeres en el trabajo asalariado fuera de las comunidades, provocaron que la agricultura dejará de ser la actividad central de las familias campesinas. A mediados de 1980 la agricultura representó la mitad de los ingresos de las familias campesinas a nivel nacional. Será a partir de finales de la década de los ochenta con la entrada del sistema neoliberal que este proceso de desagrarización se intensificará y cada vez más las familias campesinas dependerán más de los apoyos recabados por las organizaciones de migrantes y de las remesas enviadas desde Estados Unidos.

¹¹⁸ Entre 1969 y 1989, se fundaron sesenta y dos organizaciones indígenas urbanas. (Donato, 2008, p. 100)

proceso migratorio”. El paisanazgo, como se les comienza a llamar en los años sesenta y setenta a las organizaciones en la Ciudad de México, comprende obligaciones explícitas que configuran la ayuda mutua, el intercambio y la asociación. (p. 49) Éstas surgen con la finalidad de buscar mejoras económicas para los pueblos, pero también tienden a conservar, defender y reproducir los patrones culturales que los ligan a sus comunidades de origen. (Donato, 2008, p. 99)

En la década de 1980, la Asociación Pro-Santiago Zochila (APSZO) creada en el año 1950 en la Ciudad de México, tuvo un papel central en la mejoría de la infraestructura del pueblo y en la gestión y puesta en marcha de proyectos identitarios como la creación de la banda de música Nueva Generación y la continuación formal de la escoleta, así como el financiamiento de las fiestas patronales.

El diálogo que la comunidad de Santiago Zochila estableció con el exterior en este periodo se siguió intensificando y complejizando en las décadas siguientes. Pero, a pesar de la emigración, la entrada de las remesas colectivas y familiares, la influencia de los medios de comunicación, de la escolarización y los valores de la sociedad dominante, en estos años, también se vivieron continuidades o permanencias relacionadas a la organización tradicional, lo que, en algunas ocasiones provocó tensiones entre lo propio y lo externo, el pasado y lo moderno. La organización social se siguió sustentando en el sistema de cargos cívico-religiosos basado en la estrecha relación hombre-naturaleza-cosmovisión (Ramos, 2009, p.75) y la estructura comunitaria; la mayoría de la población activa que habitaba en el pueblo siguió dedicándose a la agricultura de autoconsumo¹¹⁹ y continuaron practicando, en menor grado que en las décadas anteriores, el tequio y gozona como formas económicas locales. La alimentación continuó siendo a base de la milpa y se conservó el calendario litúrgico y la organización tradicional de las fiestas, así como la práctica de las danzas y la música asociadas a los rituales religiosos.



¹¹⁹ Censos de Población y viviendas de 1980 y 1990.

Ilustración 49. Fotografía de algunos de los niños que iniciaron clases del solfeo en el año de 1983 Fuente: Gabriel Ríos

Las generaciones de los niños nacidos a finales de la década de los sesenta como Ramón, Beneranda, Carlos, Alberto y en los setenta como Gabriel, Alfredo, Saúl, Alejandro, Octavio, e Israel, fueron socializados en la lengua zapoteca y los saberes del territorio. Crecieron ayudando en la economía campesina familiar y sus entretenimientos estaban ligados a la naturaleza y las tradiciones como las danzas y la música. Su acceso y uso de los medios de comunicación como la radio, la televisión y el cine fue restringido. Algunos de los miembros de esta generación recuerdan que en 1989, año en que llegó la televisión al pueblo, si querían ver una caricatura o película, tenían que asistir al municipio o a la casa del señor Noe y realizar algún trabajo como desojar y desgranar el maíz a cambio de ver la televisión. También, son generaciones que durante la infancia no usaron zapatos y tuvieron que caminar grandes distancias en el campo para recoger la leña con sus papás.

También fueron los primeros que pudieron estudiar la primaria completa en su pueblo ya que, en 1978, después de una larga gestión de la autoridad municipal en la secretaría de educación, se logró la organización completa de la primaria federal. Sin embargo, la extensión de los años de escolarización en la escuela federal no representó para estas generaciones la pérdida del zapoteco, como primera lengua, ni el desplazamiento de los saberes comunitarios y del campo. En estos años, los niños continuaron siendo socializados en las prácticas culturales tradicionales y los padres le siguieron otorgando mayor importancia a la integración comunitaria de sus hijos e hijas que a alcanzar más grados de escolarización que la primaria. De esta generación aún son pocos los que cursaron la secundaria en los pueblos vecinos como Zoogocho, Solaga o Yalalag, ya que el nivel de secundaria se creó en Zochila hasta el año de 1998. De los pocos que salieron a estudiar la secundaria, lo hicieron con el interés de adquirir un oficio como el de maestro de música, talabartería, carpintería, agricultura, que, más adelante, les permitiera regresar al pueblo, trabajar y tener un ingreso.

En estas décadas, también fue característica la entrada a la región de las ideologías de izquierda, contrahegemónicas y revolucionarias gestadas a nivel mundial desde la década de los sesenta. En América Latina, dichas ideologías impulsaron y sostuvieron una amplia gama de movimientos sociales; estudiantiles, campesinos, eclesiásticos e indígenas que pintaron la escena política y social de las tres últimas décadas del siglo XX.

En el contexto de la Sierra Juárez, los vientos progresistas llegaron a través de varios actores; en primer lugar, los jóvenes que regresaron a sus comunidades después de pasar por las aulas universitarias y la formación marxista, como lo relata Alejandra Aquino (2010); en segundo lugar, de la iglesia católica progresista ordenada por la corriente de teología de la liberación, la cual nació como una interpretación latinoamericana de la renovación del catolicismo impulsada por el Concilio del Vaticano II; en tercer lugar, la nueva política indigenista promovida por el Instituto Nacional Indigenista (INI) que, desde mediados de la década de los sesenta se fundamentó en la corriente de la antropología crítica, conocida como indianista o etnodesarrollista, que se oponía a las ideas integracionistas e impulsaba el reconocimiento de la cultura. Un cuarto actor, fueron las organizaciones campesinas, intercomunitarias y magisteriales surgidas en estos años como respuesta a las diversas problemáticas regionales como: la crisis del campo, las propuestas de intermunicipalidad en Oaxaca, la presencia de caciques locales, los conflictos por colindancias, y la nula atención a las problemáticas del magisterio.¹²⁰

A este cúmulo de experiencias organizativas y de lucha se le denominará “la emergencia indígena” “despertar indio” o “comunalismo oaxaqueño”, el cual se adelantará más de una década al neozapatismo.

En Santiago Zochila, tres procesos sucedidos en este periodo muestran el encuentro, a veces choque, entre estas ideologías y los valores tradicionales de la comunidad, lo que permite ampliar la comprensión de su sociedad y su cultura.

El primer suceso fue la división y conflicto en la comunidad provocados por los cambios a la liturgia, es decir, el orden y forma con que se llevaban a cabo las ceremonias del culto católico¹²¹: como la impartición de la misa en español, la traducción de los cantos y la prohibición de las procesiones, etc. Dichos cambios fueron impulsados por las autoridades de la iglesia

¹²⁰ Al respecto Gonzalo Piñon (1988) explicó: La Sierra Norte fue otra de las regiones donde se registró una respuesta campesina importante a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. La acción de los campesinos se dio a través de sus instituciones y organizaciones comunitarias, buscando desterrar el dominio que ejercían los cacicazgos locales sobre la economía y las instituciones políticas de la región, pugnando al mismo tiempo por la defensa de los recursos naturales, los bosques. (pp.161-162)

¹²¹Sobre la liturgia, Gustavo Morello (2007) explica: "Es fundamental destacar la importancia de la renovación litúrgica. La liturgia es la dimensión de la fe cristiana que se ocupa de la praxis con Dios abarcando las formas de culto, de oración, de celebración; es toda expresión simbólica y pública de la fe, no sólo de la piedad personal. Nos parece que es importante tenerlo en cuenta porque es un aspecto fundamental para entender la perspectiva del actor cristiano. En la forma de rezar se manifiesta la manera de creer, la forma cultural manifiesta el vínculo interior hacia Dios. Quizá sean estas mismas características las que lo hacen ser un ámbito conservador: se trata de mantener las tradiciones y los vínculos con el cielo y con los que antes rezaron en la tierra. Gran parte de la renovación que hemos estado viendo se manifiesta en la liturgia. Tan fuerte es este impulso que, para algunos autores, es en este campo en donde más lejos se llega. Se enfatiza el carácter comunitario de la liturgia, se busca fundamentar la renovación en las fuentes bíblicas y se intenta un acercamiento a las culturas, al mundo contemporáneo y los valores humanos"

católica en América Latina a partir de 1968, año en que se celebró la Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en Medellín, Colombia en el que se acordó la aplicación oficial de los principios del Concilio Vaticano II.

Las reformas progresistas al interior del catolicismo que incluyeron la superación de las matrices culturales grecolatinas de la iglesia¹²², el diálogo con el mundo, la transformación de la identidad de la iglesia como pueblo de Dios, el debate sobre el papel activo de los católicos en la lucha por la justicia social, el principio de libertad religiosa y separación de la iglesia y el estado, la renovación de las estructuras eclesiales desde la función de los obispos hasta la vida parroquial, la reconciliación de la iglesia con el espíritu de la modernidad y el compromiso de la iglesia con los oprimidos respetando las particularidades de cada cultura y grupo, (Morello, 2007, p. 91) se vivieron en el pueblo como un atentado en contra de sus tradiciones coloniales. El señor Valentín Ríos, quien esos años era cantor de la iglesia, relató el suceso:

En el 68 llegó el cambio. Aún vivía el sacerdote Manuel Cruz. A él también se le hizo muy difícil el cambio. [...] El papá Juan XXIII que convocó a ese concilio fue ahí donde muchos no aceptaron el cambio. Sobre todo aquí en Zootzila. No lo aceptaron y yo con mi cuñado pues sí le entramos bien. A él le gustó mucho el cambio, a mi también me gustó [...] Pero a la gente, a los músicos no les gustó y nos atacaron mucho. Yo recuerdo. En 1972, 73 y 74 nos atacaron mucho.

Con el Concilio ya no permitía que se hicieran las fiestas religiosas. Ya no permitía las procesiones. Llegaba la semana santa y el sacerdote hacía su programa se iba a Zoogocho[...]

Me dijeron que yo no era católico, sino que ya era protestante. Así me consideraron en aquel tiempo y por eso me sacaron. Yo salí de ahí. Mi cuñado Poncho también. Me hice a un lado. Ahí fue donde ya no siguieron con el Concilio. (Entrevista personal a Valentín Ríos, octubre del 2022)

El segundo proceso acontecido en el pueblo en estas décadas en el que se reflejó el encuentro con la corriente de la antropología crítica que marcó las políticas indigenistas del momento, fue la entrada de la educación bilingüe e indígena. En Oaxaca, el enfoque de la educación bilingüe se comenzó a implementar en el año 1969 tras la creación del Instituto de Investigaciones e Integración Social del Estado de Oaxaca (IIISEO) el cual tuvo la tarea de crear un plan de capacitación de promotores, técnicos y maestros bilingües inspirados por la reforma educativa realizada a nivel nacional en 1963 tras celebrarse la Sexta Asamblea Nacional de Educación que postuló “la necesidad de utilizar en la educación de los grupos étnicos sus propias lenguas con el objetivo de alcanzar a través de un sistema bilingüe, el aprendizaje del castellano

¹²²Como explica Gustavo Morello (2007): “La iglesia comenzó a pensarse como no necesariamente europea. Este movimiento intelectual ayudó a que las iglesias periféricas generaran un intento propio de reflexión teológica muy vinculada a lo particular y concreto de cada región Este impulso será fundamental para explicar las posturas cristianas revolucionarias en América Latina, ya que ellas surgen de la reflexión teológica sobre la realidad de la región. p. 92

y que el contenido de esta educación sea bicultural y los de la cultura nacional”(Nahmad, 1978, p. 228)

Entre 1969 y 1974, el IIISEO formó a más de 400 promotores bilingües con la finalidad de enseñar el español como segunda lengua, al mismo tiempo que promocionaban actividades comunitarias como: mejoramiento del hogar rural, promoción en salud pública, agropecuaria, artesanal, agraria y de justicia. Como explicó Margarita Nolasco (1978), dicho proyecto fue una respuesta del gobierno estatal al fracaso escolar que había dejado la política educativa integracionista en las décadas anteriores y a la fragmentación social de la población indígena.¹²³

El proyecto de formación de promotores y la idea de la promotoría integral de la comunidad llegó a su fin en 1976 cuando el gobierno, presionado por las exigencias de derechos laborales del personal bilingüe, los contrató como maestros normalistas del sistema nacional con lo cual logró diluir a tan politizado grupo. La experiencia organizativa de los promotores dejó en el escenario de la sierra líderes indígenas y una perspectiva liberadora de la educación que años más tarde impulsaría otros movimientos magisteriales en la misma zona.

A pesar de que en Zochila no fue posible establecer la educación bilingüe en la primaria, como en otras comunidades vecinas como Solaga, Zoogocho o Yatzahi el Alto, el proyecto de la educación bilingüe e indígena apareció en el escenario a inicios de la década de los setenta influyendo en la mentalidad de los jóvenes que para ese entonces habían terminado la secundaria en algún pueblo de la región y estaban en la edad de profesionalizarse, como fue el caso del profesor Francisco Sigüenza quien en 1972, cuando tenía 17 años, recibió la capacitación como promotor bilingüe.

La trayectoria del profesor Francisco Sigüenza, quien después de 5 años de trabajar como promotor bilingüe en diversas comunidades de la sierra, fue contratado por la SEP como maestro normalista lo que le permitió fungir como director del Centro de Integración Social No. 8 en San Bartolomé Zoogocho, antes conocido como el internado indígena, entre 1988 y 1998, es un ejemplo del impacto que dejaron las políticas impulsadas por el INI y la SEP en la formación de las primeras generaciones de profesionales serranos, generalmente profesionales de la educación primaria como agentes de cambio. En este mismo sentido, es el caso de la

¹²³ Lo más interesante del trabajo del IIIESO fue la experiencia en el campo de los promotores en servicio. Desde un principio se vio la necesidad de enseñar el español para algo. No podía permitirse que esta lengua fuese un síntoma más de prestigio para unos cuantos indígenas, sino que se buscaba que fuese una eficiente herramienta de trabajo para la transmisión de conocimientos, para la superación individual y para la participación de la comunidad en la vida nacional. (p. 258)

Maestra Manuela Beneranda quien a finales de los ochenta se integró a las misiones culturales y después al Sistema de Educación Indígena, en el que laboró como promotora primero en el Programa de Atención de Mujeres Indígenas y, después, como maestra en los niveles inicial, primaria y secundaria y como directora del CIS No. 8 entre el 2009 y el 2019.

La influencia de la política educativa promovida por los gobiernos de Echeverría y López Portillo en la década de los setenta a través de la recién creada Dirección General de Educación Extraescolar en el Medio Indígena (1971), se reflejó en la Sierra Norte de Oaxaca también en la creación el Albergue Escolar en Yatzachi el alto, en la renovación del Internado Indígena de Zoogocho que cambió su nombre a Centro de Integración Social No. 8 (CIS no.8) y en la creación del subsistema de Educación Inicial en 1980.

En el año de 1987 en Zochila, después de analizar la problemática educativa que se vivía en el pueblo por la ausencia constante de los maestros federales y los bajos resultados en el avance escolar de los niños, las autoridades municipales apoyadas por el profesor Sigüenza propusieron a la asamblea comunitaria el establecimiento de la educación primaria bilingüe y la contratación de maestros bilingües formados por el INI. La propuesta provocó la división del pueblo y el enfrentamiento de la autoridad con los maestros federales y los padres de familia. El conflicto finalizó un par de meses después de haberse iniciado con el rechazo de la educación bilingüe y la continuidad de la escuela federal.

Aunque la posibilidad de una educación más cercana y respetuosa del territorio y la cultura se cerró en Zochila después del conflicto, los nuevos principios siguieron permeando al pueblo a través de las opciones educativas bilingües que existían alrededor como el CIS 8 de Zoogocho, el cual fue dirigido por el profesor Sigüenza de 1988 a 1998 y el CIS 3 de Guelatao, al que algunos jóvenes de Zochila asistieron para estudiar la secundaria.

El tercer proceso acontecido en este periodo que es relevante reconstruir con la finalidad de comprender el encuentro de las comunidades indígenas de la Sierra Norte, entre ellas Santiago Zochila, y las ideologías de izquierda, fue el surgimiento de las organizaciones intercomunitarias independientes, las cuales ocuparon un papel central en el desarrollo político y cultural de la región.

Varios autores, (Aquino 2010, Hernández, 2011, Ramos, 2011 y Juan, 2022) han señalado la amplia tradición organizativa y de colaboración entre las comunidades de la Sierra Norte para la gestión de obras e infraestructura social desde las primeras décadas del siglo XX y hasta la fecha. En las primeras organizaciones como la Unión Libre de Ayuntamientos creada en 1934 y la Unión de Campesinos Serranos Villaltecos que agrupaba veinte pueblos (entre ellos Zochila)

creada en 1941 (Hernández y Juan, p. 212), los profesores rurales tuvieron un papel relevante en la construcción de elementos identitarios y la intervención para solucionar conflictos por límites de tierras.

A finales de la década de los setenta, con la necesidad de dar solución a los problemas económicos, de infraestructura, sociales y políticos de los municipios indígenas en la Sierra, se crearon varias organizaciones intermunicipales informales como la Organización para la Defensa de los Recursos Naturales de la Sierra Juárez (ODRENSIJ) en 1979, Pueblos Unidos del Rincón en 1980 y la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas (AZACHIS) en 1982.

Esta última, fue una de las organizaciones más novedosas para su tiempo por la característica intelectual y universitaria de los integrantes, su nivel de análisis y de discusión. Durante los cinco años de existencia, agrupó a 25 comunidades zapotecas y chinantecas, entre ellas, Zochila. Sus principales demandas fueron: la construcción de caminos, la autodeterminación comunitaria y los derechos colectivos. En esta organización participaron los y las intelectuales y líderes indígenas Martha Colmenares, Floriberto Díaz, Jaime Martínez Luna y Joel Aquino. Gracias a esta organización se fundó un sistema de agua potable que nace de Yalina y abastece a cinco comunidades, entre ellas, Zochila. También, gracias a las gestiones de la asamblea intercomunitaria, se construyó el camino de Ixtlán a Zoogocho, resolviendo así los graves problemas de comunicación de antaño.

Las acciones de las organizaciones intercomunitarias no sólo beneficiaron a las comunidades en términos de servicios e infraestructura, sino también impulsaron el desarrollo político y cultural de la región. Un claro ejemplo fue el proyecto de registro filmico de la vida comunitaria que los integrantes de la AZACHIS realizaron entre 1982 y 1992, el cual fue rescatado en el documental *Codeco Azachis: Historias Invisibles* (2023)¹²⁴. Dicho proyecto nació de la preocupación ante la fragmentación y desunión de las comunidades reflejadas en los constantes conflictos por tierras y recursos. El propósito de llevar a cabo registros fílmicos sobre la vida comunitaria y las tradiciones como la danza y la música en los pueblos y después proyectarlos en varias comunidades fue el de incentivar la reflexión sobre la cultura local, la identidad étnica, la espiritualidad, la unión entre los pueblos y la necesidad de reconocimiento de los usos y costumbres.

En conclusión, estas dos décadas se caracterizaron por ser un periodo de transformaciones aceleradas en el estilo de vida de los habitantes de la comunidad provocadas,

¹²⁴ Documental en línea: [Codeco Azachis: Historias Invisibles \(Documental de Victoria México\)](https://www.youtube.com/watch?v=...) ([youtube.com](https://www.youtube.com))

por una parte, por los procesos de migración; los cambios económicos; la entrada de medios de comunicación; el consumo de bienes industrializados, y, por otra parte, por la entrada de varios nuevos actores en la región que dinamizaron el diálogo con el exterior. La comunidad ya no sólo recibió las influencias del mundo urbano y moderno, sino ahora se vio inmersa en una contestación que se dio a través de las redes de migrantes y las organizaciones intercomunitarias fundamentada en las reflexiones y acciones frente a la situación de crisis profunda que estaba sufriendo el campo, a partir de lo cual se construyeron proyectos identitarios basados en el arraigo a la tierra, la trasmisión de las prácticas culturales y la memoria colectiva y la lengua.

3.1.2 Segunda y tercera etapa. Época de transformaciones y crisis, de 1992 a 2022

La segunda etapa de la trayectoria de la Banda Nueva Generación abarca los veinte años que van de 1992 a 2012. Este lapso de dos décadas se caracterizó por ser un periodo de transformaciones e innovaciones; sucedieron varios cambios de director, se contó con la participación de maestros y directores invitados; se grabaron tres materiales discográficos; la banda fue reconocida en otros pueblos de la región; se formaron tres camadas o generaciones de músicos; varios integrantes abandonaron la banda debido a la migración definitiva; y otros cambiaron de instrumento; y la agrupación recibió apoyos económicos de programas federales de cultura.

Entre 1992 y 1998, la formación musical y la dirección de la Banda Nueva Generación estuvo a cargo de los maestros Carlos Rodríguez, Alberto Cortazar y Manuel Luna. En este periodo se formaron los músicos que conformarán la tercera generación o camada de la banda, entre quienes estaban: Antonio Sánchez, Pedro Illescas, Israel León, de quienes rescaté sus experiencias, así como Martín y Jesús Sánchez. Es importante mencionar que fue en esos años que las mujeres empezaron a ingresar a las clases de solfeo e instrumentación, como lo narró Noemi Sigüenza: “estaba Verónica, ella tocaba soprano, luego estaba Gabriela, ella tocaba clarinete y le digo que estaban otros muchachos, pero en el transcurso se fueron saliendo y luego estaban otras dos niñas, dos gemelas Camila e Iris, ellas también estuvieron con nosotras, ellas también tocaron con nosotras en la banda.”¹²⁵

En el año 1994, el maestro Gabriel Ríos, quien recién había regresado a Zochila después de seis años de vivir en el internado de Zoogocho y formar parte de la banda del CIS no. 8, comenzó a participar como codirector de la banda junto con los músicos Carlos, Alberto y Manuel. En 1996, Gabriel asumió la dirección completa de la banda, y los demás continuaron a

¹²⁵ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oax, 30 de octubre de 2022

cargo de las clases de solfeo e instrumentación. Sobre esto, el maestro Carlos Rodríguez narró: “Ya no como director, era yo como un instructor para solfeo, a partir de ahí ya no quedé director, ya estaban los chavos, empezó Gabriel, Beto y ya no había necesidad, ya estaban ellos, pero era un grupo y les ayudaba [...] No tanto como cargo, porque a mí nadie me reconocía, como un apoyo.”¹²⁶

La intensificación de la emigración de los jóvenes varones de Zoochila a Estados Unidos durante la década de los noventa, causó una reducción considerable de los miembros de la banda hasta el punto que en el 2000 sólo quedarán veinticinco integrantes. A esto también se sumó el trágico fallecimiento del músico Bartolomé Luna Ríos al inicio de ese año. La disminución del número de integrantes provocó que varios de los que permanecieron en la banda tuvieran que aprender a tocar varios instrumentos, sin embargo no impidió que la banda grabará el tercer material discográfico con financiamiento del Instituto Nacional Indigenista (INI).¹²⁷ El repertorio consistió en jarabes, boleros y sones tradicionales compuestos por los músicos de décadas anteriores: Adalberto Alcázar y Lorenzo Rodríguez y por los músicos Justo Alcázar y Gilberto Baltazar, contemporáneos a la Banda Nueva Generación. La dotación musical en este disco continuó siendo la misma que la del año 1986: sax tenor, sax alto, sax soprano, requintos, clarinetes, trompetas, saxhones, trombones de pistón, tuba, bombo, platillo y tarola. El único instrumento nuevo que se integró fueron los timbales, los cuales se compraron con apoyo de la Asociación de migrantes radicados en Los Ángeles.

En el año 2003, el músico Pedro Illescas quien inició su formación musical en el año 1993 y en el año 2001 realizó varios cursos en el Sindicato de Músicos en la Ciudad de México, comenzó la formación de la cuarta generación de la banda¹²⁸. Es necesario resaltar que, durante la formación de esta camada, el maestro Pedro recibió la beca de Músicos Tradicionales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), siendo la primera vez que un músico de la comunidad obtuviese dicho financiamiento.

En ese mismo año, el músico Antonio Sánchez quien, al igual que Pedro Illescas, inició su formación musical en 1993, ingresó a la licenciatura en concertista en la Escuela de Música Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yoliztli en la Ciudad de México, convirtiéndose en el primer músico de la comunidad en estudiar en una escuela superior de música. Es importante

¹²⁶ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oax, 5 de abril de 2022

¹²⁷ El disco se grabó en el marco del Programa Fondos para la Cultura Indígena, emisión 1999, a través del Centro Coordinador Indigenista y de la Radiodifusora XEGLO “La voz de la Sierra” ubicada en Guelatao de Juárez. Información recabada del folleto del CD.

¹²⁸ Algunos de los integrantes de esta generación son: Margarita Cruz, Dolores Luna, Francisco Vargas, Antonia Luna, Francisco Luna y Antonio Rodríguez.

decir que, a partir de ese año cada vez más jóvenes de la comunidad migraron a otros pueblos y ciudades para estudiar el bachillerato y la universidad.

En el año 2004, se grabó el cuarto disco de la Banda Nueva Generación con un financiamiento de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CNDI) y la participación de veintitrés músicos. En esta ocasión se grabó un repertorio conformado por sones, mazurcas, boleros, vals, marchas, fandango, zapateado y danzones compuestos por los músicos de la comunidad: Adalberto Alcázar, Lorenzo Rodríguez, Justo Alcázar, Alejandro Sandoval, Gabriel Ríos y Pedro Illescas. La dotación de instrumentos continuó siendo la misma: clarinetes, sax soprano, sax tenor, sax alto, sax barítono, tuba, trompetas, trombón de pistones, saxhorns, bombo, platillo y tarola. El único instrumento nuevo que se agregó fue el trombón de vara, el cual fue tocado por el músico Antonio Sánchez. También es importante mencionar que ese fue el último disco que fue grabado con la participación de un sax berítono.¹²⁹

Al siguiente año, los integrantes de la cuarta camada formada por Pedro Illescas, se integraron a la Nueva Generación para cumplir una gozona en el pueblo de Yalina.

En el año 2009, el maestro Gabriel Ríos inició la formación musical de un grupo de nueve niños, quienes más adelante conformarán la quinta generación o camada de la banda.¹³⁰

En el año 2011, entre los meses de julio y noviembre, la banda conformada por treinta músicos, montó el repertorio para grabar el disco *Lhau be'e* (En el aire) bajo la dirección de Antonio Sánchez, Gabriel Ríos y el músico trompetista Romeo Monterrubio originario de Yalalag como director invitado. La grabación se realizó en el templo de Zoochila en el mes de noviembre de ese año con el apoyo de la Asociación Pro-Zoochila de los Ángeles y la asesoría técnica del músico y docente Carlos Iturralde. Este es el último disco grabado por la banda Nueva Generación y el único en el que se han incluido piezas de música popular: baladas, rancheras, danzones y boleros compuestas por autores nacionales como Juan Gabriel, Joan Sebastián, Consuelo Velázquez, María Grever, y piezas de otros géneros como vals, marchas, swing y paso doble de compositores extranjeros. Para esta grabación, se incluyó a la dotación diversos instrumentos de percusiones como: timbales, claves, castañuelas, congas, cencerros, guiros y bongos. Con el propósito de que los músicos aprendieran a tocarlos, fue necesario invitar a la percusionista y docente Jennifer Murillo.

¹²⁹ Información recabada del folleto incluido en el casete.

¹³⁰ Los integrantes son: Erik Cruz López, Alexis Rodríguez Cruz, Ismael Rodríguez Hernández, Ángel Gabriel Ríos Rodríguez, Jassiel Rodríguez Fabián, Francisco Fabián Ríos, Raúl León Sigüenza, José Ignacio Vargas Estrada, Manuel Luna.

El gran número de integrantes y la solidez musical alcanzada en el disco *Lham Be'é*, dio impulso a la Banda Nueva Generación, lo que se reflejó en la gran cantidad de tocaditas en las que participó durante el 2012 fuera de Zoochila. Fue el año en el que realizaron más tocaditas y recibieron mayor reconocimiento de parte de otras comunidades. En ese mismo año en San Bartolomé Zoogocho se creó el Bachillerato Musical Comunitario, lo que abrió una alternativa para que los músicos de la región continuaran su formación.



*Ilustración 50. Foto de la Banda Nueva Generación en el templo católico de Santiago Zoochila, diciembre de 2011.
Foto: Diego Mier y Terán*

La tercera etapa de la trayectoria de la banda Nueva Generación comprende del año de 2013 a 2022. En estos últimos nueve años, la agrupación vivió un proceso de renovación casi total de sus integrantes ya que la mayoría de los músicos formados entre 1983 y 2003, es decir, de las tres primeras camadas, se retiraron por motivos económicos, laborales y educativos provocando una crisis al interior. En el año 2013, Carlos Rodríguez (tenor), Alfredo Cruz (trompeta) y Ignacio Ríos (clarinete) se retiran de la banda por motivos de cargos comunitarios, responsabilidades familiares y económicas. En ese mismo año, Pedro Illescas pidió un receso de la banda.

En el año 2014, las autoridades municipales de Zoochila establecen un monto mensual para el pago a los maestros de música. Bajo esta nueva organización, el maestro Gabriel Ríos llevó a cabo la formación musical de la sexta camada¹³¹ y el músico Fernando Sandoval ocupó el

¹³¹ Conformada por los siguientes integrantes: Estrella de Belén Ríos Rodríguez, Cristal Hernández Luna, Eduardo Cortázar López, María de Jesús Rodríguez Hernández, Perla Rodríguez Vargas, Luis Alberto Cortázar Ríos, Esaú Santiago Ríos León, Angelica María Hernández Rodríguez, Wenceslao luna Illescas, Víctor Octavio Rodríguez Hernández, Santiago Luna Cruz, Jesús Ríos Ríos, Santiago Raúl Cruz Robles, Jesús Santiago Vargas Sánchez, Juan Pablo Hernández Reyes

puesto de director titular de la Banda Nueva Generación hasta el 2016, año que fue invitado a dirigir la banda de música de Guelatao y el maestro Gabriel retomó la dirección.

El retiro definitivo de la banda de la mayoría de los músicos de las primeras generaciones, así como la participación intermitente en la banda de los integrantes más jóvenes por motivos escolares, obligó a que entre los años de 2018 y 2022 los dos maestros titulares de la Banda: Gabriel Ríos y Pedro Illescas impulsarán la formación de tres camadas integradas por niños y niñas de edades entre los 7 y 11 años.¹³²

Entre el 2019 y el 2022, la banda transitó por una crisis resultado de un año en el que Gabriel se ausentó como director y de los dos años de confinamiento causados por la pandemia de Covid 19 y por falta de instrumentos pequeños que pudiesen ser utilizados por los niños y niñas que asistían a la escoleta. En ese mismo periodo, en Zochila se ampliaron los servicios de Internet lo que impactó negativamente en la práctica de formación musical en estos últimos años al convertirse en el principal distractor de niños y jóvenes.

Al respecto Gabriel Ríos dijo:

En 2019 la banda dio un bajón porque yo no estuve al frente porque tuve un cargo. No fueron a ninguna tocada. En el 2020 se vino la pandemia y dimos un bajón terrible. No hubo casi ensayos, menos tocaditas. Hasta este año 2022 estamos retomando el nivel. En julio fue nuestra primera tocada después de la pandemia. Y gracias a Dios echándole muchas ganas logramos sacar el compromiso

La segunda y tercera etapa de la historia de la Banda Nueva Generación se desarrolló en el lapso de las últimas tres décadas las cuales han estado marcadas por profundas transformaciones en el orden económico, social y cultural, las cuales se reflejan en las trayectorias, experiencias, prácticas e identidad de los músicos que tienen 30 años o menos.

Éstos pertenecen a las generaciones monolingües en español¹³³ para las cuales la actividad agrícola ya no es una opción de vida. Son los niños, jóvenes y adultos que no encuentran

¹³² En 2018 se conforma la séptima generación con los siguientes integrantes : José Manuel Sánchez Cruz, José Guadalupe Illescas Luna, Vanessa López Sánchez, Adán Bartolomé Cruz Luna, Guillermo Estrada Pura, Emmanuel de Jesús Cortázar Ríos, José Ramón Hernández Rivera, Víctor Octavio Rodríguez Hernández y Miguel Ángel Alcázar Cruz.

En 2019 se conforma la octava generación con los siguientes Integrantes: Jana Yarezi Illescas Luna, Isabel Candelaria Rodríguez Hernández, Cecilia Sarahi Luna Cortázar, Valeria Cortázar Luna, Paulina Cruz Bernal, Melissa Robles Mesinas, Cristian Antonio Cruz Illescas, Andrés Nicolas Illescas Sigüenza, Abdiel Baltazar Pérez e Israel de Jesús León Sigüenza.

En 2022 se conforma la novena generación con los siguientes Integrantes: Izel Yarezi Sánchez Cruz, María José Luna Sánchez, Samantha Yamilet León Sigüenza, Arely Flores Cortázar, Julia Cecilia Hernández Luna, Jennifer López Sánchez, Jazer Mahanaim Ríos Hernández, Jonathan Damián Baltazar Pérez, Santiago Maximiliano Cruz Ríos, Claudia Yareni Ríos González.

¹³³ El Censo del 2020 reveló que el 39% de la población mayor de 3 años en Zochila no hablan zapoteco y el 80% de las personas que no hablan zapoteco se encuentran en el rango de edades entre los 3 y 34 años.

alternativas de futuro en el pueblo, los que conciben como un deber salir de la comunidad para estudiar y trabajar en la ciudad de Oaxaca, la ciudad de México o Los Ángeles.

Los pocos adultos jóvenes, (los que tienen entre 25 y 33 años) que permanecen en el pueblo se dedican; los hombres a las actividades de la construcción y las mujeres al comercio. Algunos están casados o viven en unión libre y tienen, en promedio, dos hijos. La mayoría de ellos estudiaron en la telesecundaria que se abrió en la comunidad en 1998 y, al terminar, cursaron el bachillerato en las diferentes opciones que se ofertan en los pueblos vecinos¹³⁴. Sus experiencias de vida están marcadas por las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales causadas por siete procesos fundamentales: 1) la desagrarización de la economía (Arias, 2009); 2) la disolución de las fronteras entre el campo y la ciudad (C. de Grammont, 2008); 3) el despoblamiento de la región (Ramos, 2011); 4) la migración (Ramos, 2011); 5) la descentralización de los fondos municipales (Hernández y Juan, 2007); 6) la aplicación de la política de reconocimiento a nivel nacional y estatal (Juan, 2022) el resquebrajamiento del modelo de familia campesina (Arias, 2009).

Las generaciones más jóvenes, los que tienen menos de 25 años, los que hoy conforman el treinta y dos por ciento de la población, los que asisten a la escuela inicial, a la primaria, la secundaria, el bachillerato y los pocos que están estudiando el nivel universitario tienen una vivencia similar. Las nulas expectativas educativas y laborales en el pueblo, el impacto negativo de la sociedad dominante a través de los medios de comunicación, el modelo educativo hegemónico y la migración han provocado un escenario de crisis caracterizado, como dice Donato Ramos (2011), por “una desventaja económica y una subestimación cultural que inevitablemente implica un proceso migratorio por satisfactores económicos y valores socioculturales urbanos” (p. 27) Este contexto de crisis se refleja en Zoochila en las diversas problemáticas sociales que hoy afectan a la población como: la falta de servicios de salud y educativos de calidad, el aumento de enfermedades crónicas y degenerativas entre sus habitantes, el aumento del consumo de alcohol y de marihuana, el uso indiscriminado de las redes sociales, la desinformación y la despolitización.

¹³⁴ En estos años, con la apertura de la Telesecundaria en Zoochila (1998) y de los distintos subsistemas de Bachillerato en la región, se amplió el nivel de escolarización de la población. Mientras que en el censo de 1990 sólo se registró a una persona con bachillerato terminado, y el 2.1% de la población mayor de 6 años terminó la secundaria, en el 2020 se registró que el 22% de la población mayor de 6 años terminó la secundaria y el 7% el bachillerato.

Para poder entender las experiencias y manifestaciones culturales de estas generaciones, es necesario identificar y explicar los rasgos estructurales que caracterizan el contexto económico, político y sociocultural de este periodo.

El primer factor que determina el contexto en estos treinta años es la desagrarización¹³⁵ casi definitiva de la economía que sostiene a las familias y a la comunidad de Santiago Zochila. Los datos sobre las características económicas de Zochila revelados en los últimos censos de población a partir de 1990 muestran una disminución paulatina en el porcentaje de la población activa que se dedica a la agricultura y el aumento en el porcentaje de los que se dedican a la actividades asalariadas y comerciales. Mientras en el censo de 1990, el porcentaje de la población ocupada en la agricultura y la ganadería era del 78% y el otro 22% se ocupaba como obreros y artesanos, servicios personales y actividades no especificadas; en el censo de 2020 se registró que la población con ocupación en la agricultura y la ganadería era del 28%, el 40% tenían una ocupación como obreros y artesanos y el otro 20 % al comercio, servicios personales y profesionistas y el otro 10% a actividades no especificadas.¹³⁶

Además de la diversificación de las actividades económicas, en este periodo comienzan a entrar los subsidios federales para combatir la pobreza y la marginación en las comunidades rurales. En Zochila, el primer subsidio que comenzó a operar en 1992 fue el programa de Solidaridad a través de becas monetarias y despensas para niños en edad escolar.¹³⁷

Estos datos llevan a afirmar que en la actualidad en Zochila la economía campesina de autoconsumo, que sustentó los hogares hasta entrados los años ochenta, ha sido sustituida casi completamente por la economía capitalista fundamentada principalmente en el empleo asalariado, la producción manufacturera (producción de mezcal y pan) y el comercio. Los pocos habitantes que continúan practicando las actividades agrícolas, ganaderas y artesanales lo hacen de manera intermitente, en pequeñas parcelas y con fines simbólicos relacionados a las ceremonias religiosas, más que económicos.

La transformación económica en el pueblo se debe entender como reflejo de la situación de crisis vivida en las comunidades rurales de todo el país que han resultado de las políticas

¹³⁵ Se entiende por desagrarización a la disminución progresiva de la contribución de las actividades agrícolas a la generación de ingreso en el medio rural (Escalante, 2008: 89 citado por Arias, 2009)

¹³⁶ Censo de Población y Vivienda del INEGI, 1990, 2000, 2005 y 2020.

¹³⁷ Durante estas tres últimas décadas, el eje de la política indigenista estatal ha sido el combate de la pobreza y la marginación en las comunidades a través de los subsidios con lo que se ha querido subsanar la falta de apoyos para la producción del campo. Los especialistas han subrayado el impacto negativo de dichas políticas en el proceso de la reconfiguración de la identidad étnica de las poblaciones indígenas debido a la asociación entre lo indígena, la marginación y la pobreza que sustenta dichas políticas (Warman, A, 2001). En la actualidad, el ingreso que representan los subsidios en la economía familiar en el mundo rural asciende al 6%.

neoliberales y la apertura comercial implementadas desde el inicio de la década de 1990 que puso fin al reparto de la tierra y la intervención del gobierno, la cual se restringió a una función de apoyo y subsidio frente a la competencia global¹³⁸(Warman, 2001, pp.21-22)

El impacto de la instauración del neoliberalismo en estas tres décadas en el campo mexicano ha sido devastador¹³⁹. A su paso ha dejado la profundización de la desigualdad y pobreza estructural¹⁴⁰. Como dice Arturo Warman (2001) “el campo no es el mejor lugar para vivir y trabajar en el México de fin de siglo ni para participar de manera justa y equitativa de la riqueza nacional” (p. 23) Esta situación se expresa, principalmente, en la multiplicación del minifundio que se ha convertido en la modalidad más numerosa entre las unidades de producción agropecuaria¹⁴¹.

Los especialistas (C. de Grammont, 2009, Arias, 2009) han documentado que a partir de esta década en las comunidades indígenas del país las actividades agropecuarias se abandonan casi definitivamente para pasar a una situación de pluriactividad en la que los salarios constituirán el principal ingreso, a diferencia que en los años setenta¹⁴² en el que las ganancias más importantes de las familias campesinas resultaban del trabajo agrícola. Esta sustitución de la actividad agropecuaria por el trabajo asalariado ha significado transformaciones drásticas en el orden sociocultural y en los estilos de vida. Ha significado, un proceso de deconstrucción del campesino y de asalarización de la población rural.¹⁴³

¹³⁸ “En 1992 se reformó el artículo 27 de la constitución mexicana que regulariza la tenencia de la tierra. Hasta esa fecha, desde 1917 el reparto agrario estaba consagrado como una obligación permanente a cargo del poder ejecutivo”. (Warman, 2001, p. 21)

¹³⁹ “El valor de la producción agropecuaria a fines del siglo XX representa un poco menos del 6% del producto nacional. Si consideramos que el 22.3% de la población trabaja para obtenerlo, parece uno de los hilos conductores de este análisis: la desigualdad”. Ibidem., p. 23.

¹⁴⁰ En 1999, el 57% de los hogares pobres del país se localizaban en comunidades rurales.

¹⁴¹ El minifundio se refiere a “explotación agropecuaria cuya producción no alcanza a satisfacer las necesidades básicas de la unidad que la trabaja y administra, por lo cual son indispensables bienes o dinero obtenidos fuera del predio para subsistir”. Ibidem, p. 25

¹⁴² En 1980 el 50% de los ingresos de las familias campesinas provenían de la agricultura. En 1992, el ingreso agropecuario representaba el 35% y en 2009, el 9.8%. En 1992, el 65% de los hogares rurales eran campesinos, el resto, el 35%, no lo eran. De los hogares campesinos, el 89% era pluriactivo, mientras el resto, el 11%, no tenía actividades fuera del predio. En el 2004, el 31% de los hogares rurales eran campesinos y el 69% no lo eran. Podemos afirmar que en 1992 ya se había iniciado el proceso de desagrarización a pluriactividad campesina era ya una realidad contundente. Si bien para entonces la mayoría de los hogares era todavía campesina, el ingreso asalariado ya era del 41%. En 2004, la desagrarización se había profundizado de manera drástica: ahora los hogares campesinos representan solo la tercera parte de los hogares rurales y los ingresos agropecuarios representan el 10% en un nivel similar al de las remesas y por debajo de las actividades no agropecuarias. El ingreso más importante era el salario. También es de reconocer el impacto de los subsidios que en ese momento representaban el 6% de los ingresos rurales. (C de Grammount, 2009, p. 27-38)

¹⁴³ Hubert Carton de Grammont (2009) ha expresado sobre dichas transformaciones: Los cambios provocados por estas nuevas dinámicas son tan fuertes que la sociedad rural que conoce la actual generación, anclada en pueblos marginales pero volcada hacia el mundo exterior por la migración, no se parece a la sociedad agraria de la generación anterior que todavía veía en la tierra, y en la lucha agraria, el principal medio para mejorar sus condiciones de vida.

Una segunda característica de este periodo, relacionado al proceso de desagrarización, es el aumento del contacto de los habitantes de Zoochila con las ciudades de Oaxaca, de México y los Ángeles. Dichos nexos se han establecido a partir de la constante y dinámica migración temporal de sus habitantes a las ciudades por motivos laborales, educativos, comerciales, familiares, de salud y culturales.

A raíz de la entrada de las políticas neoliberales en México que han provocado el desempleo y la precarización de trabajo en las ciudades, los procesos migratorios se han complejizado. En estas décadas, a diferencia de las anteriores en las que la migración a las ciudades era definitiva, la migración es multidireccional y no provoca el abandono definitivo de los pueblos rurales, pero sí de la actividad agrícola. “En este periodo la migración definitiva a las ciudades se ha desgastado y se ve ahora complementada con un nuevo esquema migratorio basado en las migraciones temporales de corta o larga duración”. (p. 39)

La constante y dinámica movilidad de la población rural causada principalmente por la destrucción de los tejidos económicos locales ha modificado la relación del campo y la ciudad. Los especialistas (C. de Grammont 2009, Arias 2009) utilizan el término *nueva ruralidad* para referirse a este rasgo que caracteriza la situación del campo en las últimas tres décadas y que ha significado la disolución de las fronteras del campo y la ciudad y la complejización de los nexos entre las dos realidades. En este contexto, se dice que cada vez más el mundo rural se parece a la ciudad y las ciudades se han ruralizado. Respecto a esto, Donato Ramos (2011) afirma: “En las comunidades rurales de Oaxaca, la economía de mercado y la economía campesina, así como la cultura urbana y la indígena constituyen un solo proceso cuya interacción está en función del contacto de las comunidades campesinas indígenas con la sociedad dominante”. (p. 103)

Otro rasgo que marca la vida en el pueblo en estos últimos treinta años es el proceso de despoblamiento que ha acontecido en toda la región de la Sierra Norte a causa de la migración y de las bajas tasas de natalidad, lo que, como dice Ramos (2011): “ha trastocado las bases organizativas originales” (p. 87). El número de ciudadanos es cada vez más insuficiente para cubrir los sistemas de cargos y las prácticas económicas comunitarias. La matrícula en las escuelas

Los arquetipos de la vida rural que eran la parcela y la milpa se ven sustituidos por la migración y el trabajo asalariado precario. (p. 16)

Por su parte, Patricia Arias (2009) ha dicho:

El mundo rural ha dejado de ser un espacio socioeconómico y cultural más o menos homogéneo, centrado en el ejido y dedicado a las actividades agropecuarias para transformarse en un espacio heterogéneo en proceso de construcción y reconstrucción constante en el que han aparecido actores y fuerzas económicas y sociales cambiantes quizás lejanas pero igual de poderosas. En este escenario se ha hecho evidente que las mujeres juegan un papel central en la vida económica, política y social de sus comunidades y fuera de ellas. (p. 262)

ha disminuido drásticamente, no hay jóvenes que lleven a cabo las actividades del campo como la siembra de la milpa, la caña, la cría de animales y la banda de música ha visto la disminución del número de integrantes. “Actualmente, tanto en Yatzachi el Bajo como en el Alto, Zochina, Yalina, Yalalag, Los Cajonos, Solaga o Zoogocho, en vez de aminorar los efectos negativos de la migración y a más de medio siglo, no hay crecimiento poblacional, las tasas de crecimiento son las más bajas, lo cual se puede observar en las instituciones educativas”¹⁴⁴ (Ríos, 2013, pp. 104-105)

La transformación socioeconómica y cultural que ha vivido el pueblo en estos treinta años también se debe a la intervención, cada vez más intensa, de los migrantes definitivos en Estados Unidos¹⁴⁵ a través del envío de las remesas y de la participación de las organizaciones formales de migrantes en los asuntos internos del pueblo como la organización de la fiesta patronal. Como han analizado los especialistas, los migrantes definitivos han creado transformaciones más contundentes en su vida y el de su comunidad de origen: han mejorado su condición de vida, han generado excedentes para la compra de bienes duraderos y suntuarios, así como para la aportación de los gastos de las fiestas patronales y el desarrollo comunitarios. En el plano sociocultural, han impactado a sus comunidades de origen a través de la importación de los valores y las pautas de los lugares de destino. (Ramos, 2011, p. 30)

La fiesta patronal en honor a Santiago Apóstol celebrada cada 25 de julio es una de las celebraciones en la que mejor se reflejan las transformaciones en los valores culturales sucedidas en estas tres décadas. Es en este periodo en el que se han adaptado actividades costosas como la contratación de bandas de música de estilo sinaloense, así como el jaripeo, la feria y los juegos mecánicos. Actividades que son financiadas por los migrantes y que, como afirma Patricia Arias, “buscan el lucimiento y espectacularidad del pueblo” (Arias, 2011, p. 155)

Como señala Patricia Arias (2011) a partir de la intensificación de la participación de los migrantes en la organización de la fiesta, ésta se ha independizado de los recursos locales provenientes durante siglos de la agricultura y la ganadería (p. 164) y ha comenzado a depender

¹⁴⁴ La migración ha afectado directamente a la educación. El panorama es desolador. En 1990, de los 25 municipios de Villa Alta, solamente uno registró atracción. Los primeros pueblos expulsores de población, generalmente jóvenes entre 10 y 15 años, en edad para dedicarse a los estudios y, los adultos en edad productiva fueron: Yatzachi el Bajo y el Alto, Zoogocho, Solaga, Tavehua, Zochila, Zochina, San Pedro, San Miguel y San Francisco Cajonos. Recientemente también ha afectado a Taba, Yojobi, Yohueche, Laxopa, Guiloixi, Yahuiio y Xochixtepec. (Ríos, 2013, pp. 104-105)

¹⁴⁵ En 1986, con la amnistía de inmigración conocida como Reforma Migratoria y el Acta de Control (IRCA por sus siglas en inglés) muchos paisanos que emigraron en la década de los sesenta y setenta de manera ilegal consiguieron la ciudadanía norteamericana. Miembros de la Asociación de migrantes pro Zochila en Los Ángeles estiman que fueron aproximadamente 300 personas originarias de Santiago Zochila los recibieron la amnistía ese año.

de los ingresos y salarios de los migrantes. Lo anterior representa un factor de renovación de la función de la fiesta patronal. Por una parte, la celebración del ritual religioso “favorece la recreación de un origen común y de una memoria colectiva”. (p. 160) y por otra parte la fiesta se convierte en “la institución más importante para incentivar el retorno a la comunidad y fortalece las relaciones con la diáspora”. (p. 165)

Así mismo, la migración definitiva a Estados Unidos de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta contribuyó al crecimiento y fortalecimiento de la organización formal de migrantes que se creó en la ciudad de los Ángeles a partir de la década de 1990 hasta la fecha. Dicha organización ha incentivado procesos identitarios en el lugar de destino como la formación de dos bandas de viento, la celebración de los rituales religiosos y la resignificación de las pautas y prácticas socioculturales de la diáspora. Dichas prácticas reflejan las estrategias que han tenido que llevar a cabo para crear “amalgamas culturales” (Bertely, 2019) que les permitan integrar la apertura al exterior, pero conservar lo indígena y producir expresiones culturales, sociales y políticas que no reconocen fronteras.¹⁴⁶

Otro de los procesos que es necesario distinguir para comprender las transformaciones en el Santiago Zochila en los últimos treinta años es la descentralización de los fondos municipales que el gobierno federal otorga a los municipios indígenas (Ramo 28 y Ramo 33)¹⁴⁷ desde 1995. El impacto de la descentralización de los recursos se ha reflejado en la dinámica de cambios y reajustes a las reglas y acuerdos internos de la comunidad: en el proceso de cambio de autoridades; en la sustitución del tequio por la contratación de empresa constructoras para realizar las obras de infraestructura, en la pérdida de la gratuidad de los servicios comunitarios; en el gasto para desarrollar proyectos productivos. Estas transformaciones han provocado la reconfiguración de la organización sociopolítica en el pueblo.

Finalmente, es necesario distinguir los impactos de la aplicación de la política de reconocimiento a nivel nacional y estatal desde la década de los noventa¹⁴⁸ en Santiago Zochila, así como en los demás pueblos de la región.

¹⁴⁶ Sobre este fenómeno identitario entre los migrantes definitivos en Estados Unidos, Laura Velasco (2007) explica: La lejanía con la comunidad de origen facilita que la identidad étnica supla a la identidad local. De tal forma que la distancia con el lugar de origen será un factor que influirá en los mecanismos adaptativos que podrán desarrollar los migrantes y en su relación con el lugar de origen. La reelaboración simbólica del origen, como una dimensión de la etnicidad, parece cobrar mayor fuerza en destinos urbanos de larga distancia que en los más cercanos. (p. 191)

¹⁴⁷ Los Ramos 28 y 33 ofrecen a los municipios indígenas una fuente crucial de ingresos que apoya su desarrollo económico y social, facilita la mejora de servicios básicos y fortalece su capacidad de gestión y autonomía.

¹⁴⁸ La aplicación de las políticas de reconocimiento de los derechos de las comunidades y pueblos indígenas a través de las reformas al código electoral estatal de 1995 mediante las cuales se reconoció las normas locales vigentes en las comunidades para elegir a sus autoridades municipales y el decreto de la Ley de los Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas de 1998 mediante las cuales se reconoció la autonomía de los pueblos y las comunidades,

Este impacto se ha reflejado en primer lugar en el impulso y fortalecimiento de las organizaciones intercomunitarias que en la década de los ochenta encabezaron el movimiento indígena en la Sierra Norte de Oaxaca. En el año de 1991, como continuidad de la AZACHIS, surgió la Unión de Autoridades Municipales del sector Zoogocho, la cual hasta hoy representa a 8 municipios y 11 agencias, entre ellas, Santiago Zoochila. En sus inicios, la organización demandó la construcción de caminos y la revalorización de la cultura y tradiciones. Se dice que el factor que enlaza al sector Zoogocho es la identidad cultural, por lo que sus dirigentes hablan de una identidad intermunicipal caracterizada por los siguientes rasgos: el intercambio comercial y las festividades que permiten una dinámica de interacción entre los pobladores, la tradición organizativa, elementos culturales como la lengua y la música, los profesionistas e intelectuales comprometidos con sus comunidades y la participación comunitaria paritaria. Como afirma Víctor Juan (2022) “El sector Zoogocho tiene un trabajo articulado con las comunidades[...] Atiende problemas de orden microrregional y local [...] Se ha convertido en un importante espacio de negociación con los gobiernos estatal y federal. Se ha establecido un Fondo Regional Indígena en la Zona.”¹⁴⁹(p. 151)

La política de reconocimiento también se ha traducido en la entrada de recursos estatales, federales e internacionales a la región para el desarrollo de proyectos de preservación y difusión de la lengua y la cultura indígena a través de instituciones como el Instituto Nacional Indigenista (INI), la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI),¹⁵⁰ el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)¹⁵¹, el Programa de Acciones Culturales,

sus sistema normativo y se estableció una serie de preceptos que garantizan los derechos indígenas en la entidad. En la década de 1990, en el marco del reconocimiento federal de la multiculturalidad de la nación, la celebración del quinto centenario de la llegada de los españoles a América en 1992, el levantamiento del EZLN en 1994 y la descentralización de los recursos federales destinado a los ayuntamientos, se concreta la política de reconocimiento, se da el reconocimiento legal a la autonomía política indígena en Oaxaca lo cual repercute en los procesos de construcción de la ciudadanía. (Juan, V, 2022)

¹⁴⁹ La organización del sector Zoogocho ha obtenido el Premio de Gobierno y Gestión Local que otorga la Fundación Ford y el CIDE (Centro de Investigación y Docencia Económica) y uno más que otorga la UNICEF. Han logrado obtener recursos del Banco Mundial para obtener recursos del Banco Mundial para la realización de obras de infraestructura y proyectos productivos. En 2006, participaron abiertamente en la APPO. (Juan, V, 2022, p.151)

¹⁵⁰ El 21 de mayo de 2003 se publicó en el Diario Oficial de la Federación el decreto que expide la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y abroga la Ley de Creación del Instituto Nacional Indigenista (INI) del 4 de diciembre de 1948. A diferencia del INI (cuya "cabeza de sector" era, hasta el momento de su desaparición, la Secretaría de Desarrollo Social), la CDI es un organismo descentralizado, no sectorizado, y en la enunciación de sus atribuciones se enfatiza su carácter de instancia consultora, asesora, coordinadora y evaluadora de la acción pública federal hacia los pueblos indígenas.

¹⁵¹ El FONCA fue creado en 1989 por decreto del presidente Salinas de Gortari con la finalidad de impulsar la producción artística en México.

Multilingües y Comunitarias (PACMyC)¹⁵², el Banco Mundial, la Fundación Ford, y el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI)¹⁵³.

En el marco del reconocimiento de la constitución pluricultural de la nación sustentada en sus pueblos indios, se crearon diversos programas federales dirigidos, sobre todo, a la preservación y difusión de las lenguas y las tradiciones indígenas (la gastronomía, la medicina, la música, las danzas, la alfarería y los textiles). Dichos programas gubernamentales, diseñados a partir del enfoque de la multiculturalidad, han incentivado la reflexión y la discusión de los temas de la identidad, lo étnico y las etnicidades dentro y fuera de las comunidades indígenas e impulsado diversos proyectos de etnodesarrollo.

Uno de los proyectos de mayor impacto en la región de la Sierra Norte de Oaxaca ha sido la radio cultural indígena XEGLO La voz de la Sierra Juárez¹⁵⁴, la cual, desde su creación en el año de 1990, ha transmitido en las lenguas zapoteca, mixe y chinanteca de la parte alta. Tiene una cobertura de 180 municipios y 1,823 localidades de 9 distritos de Oaxaca. Otro proyecto impulsado desde el Estado en la región ha consistido en la dotación de instrumentos musicales a las bandas filarmónicas de las comunidades serranas y en el apoyo para la grabación de sus repertorios musicales. Concretamente en Santiago Zochila, dichas disposiciones han impulsado la práctica musical.

A partir de la descripción del contexto de estos últimos treinta años, es posible concluir que la comunidad de Santiago Zochila, al igual que los pueblos de la región, ha vivido un proceso de continuidad y cambios que se manifiestan, por un lado, en el deseo de conservar las prácticas culturales tradicionales y, por otro lado, en la tendencia de reajustarlos ante las exigencias impuestas desde el exterior por la cultura dominante. Las nuevas circunstancias que marcan la relación de la comunidad con los actores externos han provocado una dinámica de cambios y reajustes al interior de la comunidad que no ha estado exenta de conflictos y contradicciones. Como lo señalan Jorge Hernández y Víctor Juan (2007) “La comunidad es un

¹⁵² EL PACMyC fue creado en 1989 por la entonces Comisión Nacional de Cultura con el objetivo de recuperar y desarrollar la cultura propia de las comunidades y municipios, fomentando la participación local.

¹⁵³ El INPI fue creado en 2018 por decreto del presidente Andrés Manuel López Obrador y reemplazó a la antigua Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

¹⁵⁴ Fundada el 17 de noviembre de 1990 en el municipio de Guelatao de Juárez. La radio funcionó temporalmente en las instalaciones de la presidencia municipal de Guelatao, hasta que contó con su propia sede. En 2013 fueron inauguradas unas nuevas oficinas. XEGLO nació como parte de la expansión del SRCI, con el fin de consolidar medios de comunicación indígenas en distintas regiones del país con fines comunitarios, sociales y culturales. El enfoque promovido por el antropólogo Arturo Warman desde la dirección del Instituto Nacional Indigenista (INI) fue el de radios de "transferencia", es decir, que nacerían bajo el apoyo gubernamental pero que gradualmente pasarían a manos de las comunidades indígenas.

espacio de conflictos, contradicciones y relaciones de poder [...] al interior los antagonismos son constantes.”(p. 28)

Por otra parte, especialistas como Donato Ramos (2011) describen el periodo que abarca la última década del siglo XX y principios del siglo XXI como un proceso modernizador “cada vez más complejo y asimétrico que desborda los límites locales sin garantizar mejores niveles de vida de su población y cuya estructura socioeconómica está siendo cada vez más vulnerable por un fuerte proceso de consumismo y emigración rural-urbana” (p. 78) Por su parte, Manuel Ríos (2013) caracteriza este proceso de modernidad-colonial “que no elimina las tradiciones, las particularidades o “lo propio” y en cambio tiende a articularlas en la globalización”.(p. 14) “Los pueblos indígenas contemporáneos vivimos en un mundo caracterizado básicamente por la reproducción de experiencias y miradas que configuran la colonialidad del ser, del poder y del saber” (p. 132)

En Santiago Zochila, como en otras comunidades, se dan prácticas cotidianas y formas simbólicas insertas en una estructura social colonial que inevitablemente, tienen sus consecuencias en la migración, la desigualdad social, el racismo y los estereotipos en la identidad cultural y de género. En estas últimas décadas no se ha creado ninguna alternativa de educación indígena, ni tampoco se han llevado a cabo amplias reflexiones sobre la autonomía y el etnodesarrollo de la comunidad. Las cada vez menos prácticas tradicionales que se conservan son realizadas y transmitidas por las generaciones nacidas antes de este periodo.

Frente a este escenario tan complejo o como la define Víctor Leonel Juan (2022) “atravesadas por tantos procesos a la vez, que exigen respuestas concretas, que al mismo tiempo les permite conservar los principios de sus sistemas de organización” (p. 26) la comunidad comienza a cuestionarse sobre la construcción de su identidad en este mundo amplio, sin fronteras, marcado por los procesos de traducción cultural. Sus cuestionamientos resuenan con los de otras comunidades indígenas que empiezan a dar pasos en la construcción de comunidades étnicas modernas (Berteley, 2019), o como le llama Maldonado (2011) nuevas etnicidades y comunalismos en Oaxaca.

3.2 De banda regional a orquesta de viento. Experiencias y transformaciones en el aprendizaje musical.

La creación de la Banda Nueva Generación en 1983, además de significar el nacimiento de la primera banda infantil en Santiago Zochila conformada mayoritariamente por niños entre 7 y 12 años, representó un cambio en la práctica de la formación de los músicos, respecto a cómo

se enseñaba y aprendía música en la década de 1950 y 1960, como lo relataron los señores Florentino Hernández, Arturo Rodríguez, Esteban Illescas y Valentín Ríos, quienes resaltaron que en esas décadas no había un salón exclusivo para el estudio de la música, ni horarios fijos para las clases, ni un maestro contratado expresamente para dar las clases de solfeo e instrumentación, sino que la instrucción musical se le encargaba al músico más destacado de la comunidad, como lo fue Lorenzo Rodríguez.

Al respecto, Octavio Rodríguez (46 años) relató:

ahorita mi papá a sus 78 años sigue fomentando la música como “tubero”... él toca la tuba desde los años cincuenta empezó él como músico y él siempre ha sido lírico y a él le hubiera gustado aprender más, pero desgraciadamente en aquel tiempo no tenían, o el maestro que tenían, el difunto Lorenzo Rodríguez era el músico de aquel tiempo, pero a pesar de todo ellos querían estudiando la música y con tal de seguir conociendo la música ellos fueron con el maestro a seguir estudiante porque ellos querían seguir estudiando porque hasta donde llegaron ellos no era lo adecuado para seguir fomentando la música.¹⁵⁵

Como se plasmó en el relato de la creación de la Banda Nueva Generación, la contratación del maestro Gilberto Baltazar, la asignación de un salón y horarios fijos para llevar impartir las lecciones de solfeo e instrumentación, así como implementar la obligatoriedad de la práctica de formación de los músicos fue resultado de un proceso de toma de decisiones de los integrantes del cabildo de ese año, principalmente de los señores Elías Hernández como presidente, Raúl León como síndico y Francisco Sigüenza como tesorero. En esta toma de decisiones se conjugaron las experiencias y sentidos de los sujetos o agentes sociales, como resultado de un cúmulo de vivencias que dichos actores tuvieron en el contexto histórico del pueblo en esos años, los cuales, como se leyó en páginas anteriores, estuvieron marcados por los proyectos de reivindicación de la cultura regional impulsados por las organizaciones intercomunitarias y las redes de migrantes asentados en la Ciudad de Oaxaca, Ciudad de México y Los Ángeles.

Durante los treinta y nueve años de trayectoria de la Banda Nueva Generación en los que se formaron nueve “camadas”, la práctica de formación de músicos se ha transformado a partir de los procesos de apropiación cultural protagonizados por los músicos de las distintas generaciones.

Las transformaciones de la práctica de formación musical han repercutido directamente en la manera de tocar de sus integrantes y, por consecuencia, en la calidad sonora y armónica de la banda. Lo anterior, me permite afirmar que los cambios en la sonoridad, la dotación instrumental, el repertorio de la agrupación son, en parte, resultado de las transformaciones en

¹⁵⁵ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 21 de noviembre de 2022

la práctica y los significados de la formación de los músicos. En este sentido, los discos grabados por la Nueva Generación en diferentes momentos de su trayectoria son fuentes útiles para rastrear y documentar las transformaciones en la práctica y los significados de la enseñanza y el aprendizaje musical. Estos materiales son marcas, índices, evidencias de estos puntos de quiebre.

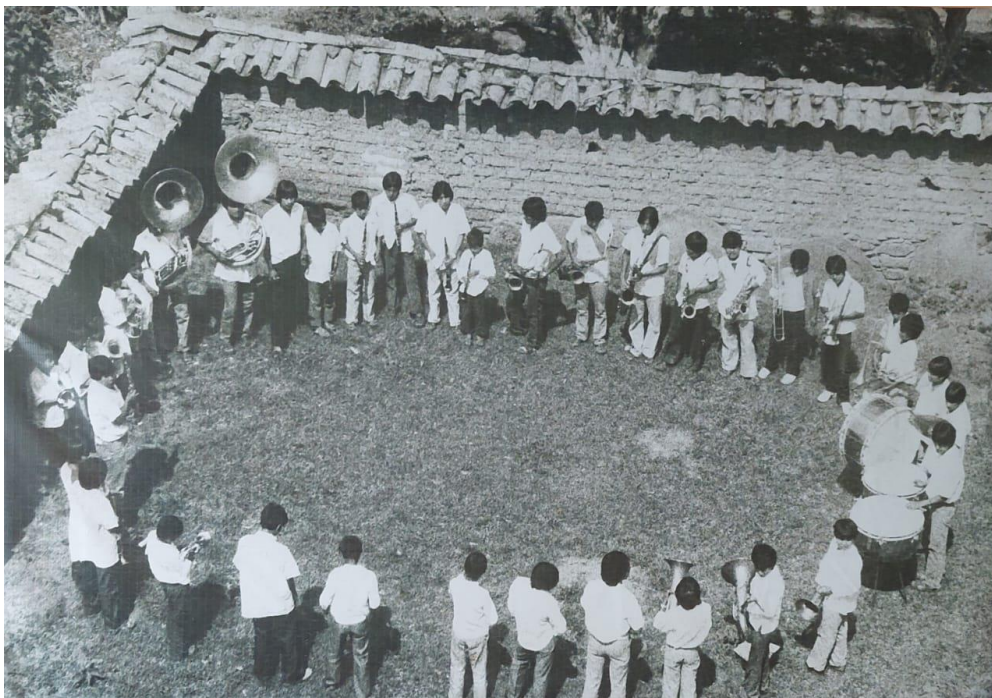


Ilustración 51: Fotografía de los 36 integrantes que conformaron la primera generación de la Banda Nueva Generación en el atrio de la Iglesia en el año 1985 la cual se encuentra colgada en el salón principal de la escoleta. Foto:????

A continuación, compartiré los resultados del análisis y la interpretación de las experiencias de formación musical recabadas a través de las entrevistas a profundidad (entrevistas biográficas) realizadas a los maestros de música que han ocupado el puesto de directores de la banda en diferentes momentos: Gabriel Ríos, Carlos Rodríguez, Alberto Cortazar y Antonio Sánchez, a cuatro músicos integrantes de las primeras tres generaciones: Alejandro Illescas, Saúl Sánchez, Octavio Rodríguez e Israel León y a la señora Noemi Sánchez, quien fue una de las primeras mujeres de Santiago Zochila en realizar la formación musical. Dichas experiencias de formación sucedieron en el lapso que va de 1983 al 2012.

El análisis e interpretación desde la mirada intergeneracional y diacrónica permite identificar las transformaciones en relación al aprendizaje musical y, por repercusión, en la calidad sonora y armónica de la banda, lo que puede ser constatado a través de la discografía de la banda producida en este periodo.

El proceso de aprendizaje musical que experimentaron los niños y jóvenes que iniciaron en el año 1983 con el maestro Gilberto Baltazar consistió en la instrucción del solfeo con el método *Solféo de los Solféos* durante el primer año y las clases de instrumentación durante el segundo año. El aprendizaje se caracterizó, como lo relataron los músicos de esta generación, por ser mecánico, repetitivo, por estar basado en la memorización de notas y ritmos y no contar con suficientes conocimientos de teoría y técnica musical, ni con instrumentos con los cuales practicar.

Al respecto, el maestro Gabriel Ríos (47 años) relató:

“El maestro que nos enseñó en el 83 estaba muy chavo. Tenía 18 años, sí tenía conocimiento, es talentoso, es compositor, y el no dominaba el español. Nos enseñó todo en zapoteco porque no dominaba el español, él estaba chamaco Y por ende no tenía mucha experiencia. Aquí fue su primer trabajo.”¹⁵⁶

Por su parte, el músico Saúl Sánchez (46 años) narró:

tenías que sujetarte a lo que decía el maestro. No había uno que sobresaliera que te dijera no así no, o algo... todos estábamos en el mismo nivel. Entonces me recuerdo con eso de armonía estuvimos medio año. Volvimos a caer en el bajeo. No podíamos tocar. Hasta que por fin logramos. Y diario estuvimos ya después de ahí estuvimos en otra lección de rancheras pa pa pa pa... Esa ya más rápida la agarramos. La tuba toca el tiempo y el saxhor es la armonía. No tardábamos mucho en sacar las piezas. En sacar un boquerito nos tardábamos mucho. Nuestro aprendizaje fue muy lento... Y luego solo teníamos dos saxhores para siete (aprendices). Había noches que no nos tocaba a nosotros teníamos que rolar el instrumento hasta nos despertaban para ensayar. Hasta que compramos dos. Yo y Alejandro los estrenamos. Ya después ya compramos más y fue menos lento.¹⁵⁷

Otra característica de la formación musical que los músicos destacaron en el relato de sus experiencias fue la obligatoriedad impuesta por los cabildos en ese periodo.

Sobre esto, el músico Saúl Sánchez narró:

...más que inculcaron, casi nos obligaban pues. Nos castigaban. A mí me iban a castigar. Tenía 9 años cuando me empezó a dar flojera de ir al solfeo después es que ...nadie le daba mucha importancia al ser músico. Ahorita siento que ya está más valorado. A alguien se le ocurrió la idea de que había que hacer una banda y mandaron a traer al maestro y éramos bastantísimos, éramos como sesenta los que empezamos, pero igual empezaron a salirse... Diario era ensayar. Ya no queríamos. Todas las noches era ensayar. Si no ibas el topil iba por tí. La autoridad de antes era más estricta. Si no ibas te castigaban y teníamos que ir.¹⁵⁸

Sobre esto, el señor Arturo Rodríguez (músico, 78 años), quien ocupó el cargo de presidente municipal de enero a diciembre de 1984, el año siguiente de la formación de la Banda Nueva Generación, contó:

¹⁵⁶ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

¹⁵⁷ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

¹⁵⁸ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

Don Elías me dijo a ver qué haces con los niños porque faltan mucho. Llegó el encargado de la banda y fue a reportar a un alumno que no ha ido (era Ramón) y lo mandé llamar. Ramón me dijo que ya no le gustaba y yo le dije no puedes decir esto ahorita que ya llevan un año que empezaron. Si te sales te vamos a castigar y por faltar a las clases vas a ir a dejar un documento a Villa Alta. En esa época nos íbamos caminando a Villa Alta. Ramón se fue con su papá. Eso lo hice para darles una lección a todos para que cuando piensen en salirse de la banda, que mejor lo piensen bien. Lo mandé como mensajero. El proceso de la banda es lento, como se aburrían y se querían salir entonces fue complicado como tomar el camino para armar a la banda. Con esa lección que recibió Ramón escarmentaron, se fueron cuadrando y ya no faltaron.¹⁵⁹

Los discos grabados en 1985 y 1986 con apoyo de la APSZO y Radio Educación fueron el resultado de los tres años de iniciación musical que los integrantes de la Nueva Generación cursaron con el maestro Gilberto Baltazar. El repertorio de los discos estuvo compuesto por piezas tradicionales para bandas de viento como sones, jarabes y marchas, las cuales fueron interpretadas por los niños y jóvenes integrantes de la banda.

En las siete piezas que conforman el disco grabado en 1986¹⁶⁰ interpretadas de manera sencilla por los integrantes de la Banda Nueva Generación quedaron reflejados los resultados del aprendizaje a nivel inicial llevado a cabo en estos primeros años. La sonoridad de la banda que se percibe al escuchar el segundo disco muestra los logros en el montaje de repertorio de la música tradicional y la ejecución de los instrumentos musicales producto de la disciplina y el entusiasmo puesto por sus integrantes, pero también rebela el desarrollo incipiente de la técnica musical.

A mediados de 1988, después de que el maestro Gilberto abandonó la dirección de la banda Nueva Generación, la autoridad municipal en turno gestionó la posibilidad de que cuatro integrantes de la banda asistieran a un curso de formación de maestros de música organizado en Guelatao. A este, asistieron Carlos Rodríguez, Alberto Cortazar, Manuel Luna y Efraín Cruz.

A partir del relato que los maestros Carlos Rodríguez y Alberto Cortazar contaron de esta experiencia, identifiqué las apropiaciones e innovaciones en relación al aprendizaje musical que el curso significó para ellos y que, como maestros de la banda, transmitieron a la tercera generación de la banda que ellos formaron, contribuyendo así a consolidar a la Banda Nueva Generación.

Sobre la experiencia de aprendizaje musical en el curso, el maestro Carlos (56 años) narró: ahora sí que para otro poquito de capacitación, pues aquí solo fue lo que ensayamos con el maestro Beto era más solfeo e instrumento ese era lo que sabíamos. En el curso empezamos a aprender un poco de tonos, un poquito más de práctica de tonos, un poquito de armonía, y

¹⁵⁹ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 21 de octubre de 2022

¹⁶⁰ El disco fue digitalizado con apoyo del Archivo General del Estado de Oaxaca (AGEO) y el Archivo Sonoro de Oaxaca (ASO) con la finalidad de poder utilizarlo como una fuente sonora de la investigación.

también mejorar la lectura. Los maestros fueron varios de la región; de Lachita estaba el maestro Adolfo Aracén Hernández quien nos dio armonía, llegó un maestro de aquí de Otatitlán de Morelos Enrique Martínez Toledo, de Talea Juan José, Alejo Illescas nos dio historia de la música, un maestro de Yagabila Federico Martínez. Aquí hasta donde le captamos con el maestro (Gilberto) era solfeo, no fue otra cosa y aquí aprendimos más de acorde y armonía, más de bases, fue corto porque no nos alcanzó el tiempo para cosas más grandes, pero eso sí nos ayudó bastante, inclusive para sacar el compromiso de la banda, después regresamos y estuvimos con los niños para enseñarles solfeo y yo creo que eso nos ayuda, al estar enseñando, tu aprendes un poco más.¹⁶¹

El curso de capacitación motivó a los cuatro músicos que asistieron a comenzar a montar con la Banda Nueva Generación las “obras grandes” de Lorenzo Rodríguez y Adalberto Alcázar., las cuales no habían sido interpretadas desde la década de los setenta, las cuales requerían los conocimientos de armonía y técnica instrumental que adquirieron en el curso.

Al respecto, Gabriel Ríos (músico y actual director de la banda Nueva Generación, 46 años) dijo:

Carlos, Beto...ellos no aprendieron mucha técnica. Lo que ellos aprendieron es más armonía, cómo hacer un arreglo, cómo copiar, cómo escribirlo, tomaron cursos de dictado, cómo armonizar. La armonía es una rama de la música de lo más complicado. Si uno no tiene conocimientos de armonía, no dominas la armonía, no puedes armonizar tus piezas, es básico. Es un curso aparte, independiente. A los niños se les enseña en los intervalos, en las escalas...hay una clase espacial de armonía. Eso se les enseñaron a Carlos, Manuel, Beto para saber escribir una pieza, saber cómo a completar los del instrumento, cómo dirigir una banda...los básico en ese tiempo...el 1988.¹⁶²

Al mismo tiempo, el curso les ofreció conocimientos y herramientas para mejorar la práctica de la transmisión de los conocimientos musicales en Zoochila, sobre lo cual el maestro Carlos comentó:

Yo aprendí que las escalas son muy importantes, porque ahorita veo a los nuevos chavos, sobre todo los que son tubas, si se lo saben ahorita porque tienen el papel ahí y se lo graban, porque esta uno chavo y te grabas, con dos o tres veces que toques y ya se te queda, pero tantito tocas una melodía o un canto que no se lo han aprendido, que no lo han leído y ahí se quedan, porque no se lo han aprendido, porque no captan los tonos y eso es donde se atorán, si te lo tocan mientras tengan el papel, pero mientras les dices estás en este tono y si no conoce el tono, no tiene caso y yo siempre les dije a mis colegas, a los otros maestros, escala cromática y los tonos, porque ahorita te dan un la sostenido, un sol menor y no saben ni donde pisan y es muy importante las escalas Algunos maestros dicen “se acabaron todo el método”, pero yo más me enfoco a los tonos.¹⁶³

Estos nuevos conocimientos obtenidos en el curso impactaron a los integrantes de la tercera generación como lo revelan en su relato de experiencias de formación, los músicos Antonio Sánchez, Israel León, Gabriel Ríos y Noemí Sigüenza:

¹⁶¹ Taller de recuperación de la historia y la memoria de la música en Santiago Zoochila, 6 de septiembre de 2022

¹⁶² Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

¹⁶³ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 20 de abril de 2022

Antonio Sánchez (músico, 37 años) relató:

Algo que me ayudó mucho a mí cuando entré a la Ollin que aprendí con el maestro Carlos es que me sabía todas las escalas mayores y menores, porque él así las pedía, o sea, tienes que cubrir todas tus escalas con todos sus menores y ahora sí, toca la pieza y pues para ya tocar la pieza era más fácil, ya tenías todo. En la Ollin y parte de la rutina era hacer escalas también y me decía un maestro que si me sabía las escalas, todo estaba ahí en la música y ahí entré a clases, porque ahí todavía te siguen dando entrenamiento rítmico y eso y rápido lo que me ponían a leer, lo leí, mientras que los demás, hacen un mes de solfeo y luego instrumento, no hacen escala.¹⁶⁴

Por otro lado, el músico Israel León y la señora Noemi Sigüenza resaltaron en su relato de experiencia de formación la exigencia y disciplina que caracterizaba al maestro Carlos: “Era exigente, no podías faltar... él decía: “llega y si no te gusta, mejor salte”.¹⁶⁵ “En ese entonces los maestros eran muy estrictos o estabas o te salías. En aquel entonces los maestros eran muy estrictos, había un poco de reglamento, se respetaba a los maestros, ahorita pues ya no”.¹⁶⁶

Otra experiencia de formación determinante en el desarrollo de la Banda Nueva Generación y en la transformación de la práctica de formación de los músicos es la del maestro Gabriel Ríos, quien ha sido el maestro director titular de la banda desde 1996.

En el año 1988, por decisión de su padre, Gabriel ingresó a la secundaria en el Centro de Integración Social Número 8 (CIS no.8), ubicado en el pueblo vecino de San Bartolomé Zoogocho. Paralelo a las clases de secundaria, Gabriel se inscribió al taller de música, el cual estaba a cargo de los maestros Pedro Ríos, maestro originario de Zoogocho quien fundó el taller de música desde la creación del internado indígena desde el año de 1952 e Ismael Méndez, maestro originario de Otatitlán de Morelos. Con ellos, Gabriel continuó su formación musical y se integró a la banda del CIS no. 8 en la que permaneció hasta 1994.

El periodo de seis años que Gabriel Ríos vivió en el internado coincidió con el periodo en el que el profesor Francisco Sigüenza, maestro bilingüe originario de Santiago Zochila fue director del CIS no. 8 (1989-1998) En su gestión como director del internado, el profesor Sigüenza fomentó la formación de los músicos y la difusión de la cultura musical de la región.

Por la importancia que tuvieron dichas acciones en la experiencia de formación musical del maestro Gabriel, a continuación integro el siguiente relato narrado por el profesor Sigüenza:

Yo estuve en el CIS a partir de 1989 como director. En ese entonces había banda, pero no se le daba mucha importancia, no tenía apoyo el maestro para que fuera preparando más a los niños. ... pues ya empezamos a trabajar y este ya cuando vieron que este igual le pedí a la autoridad que nos apoyarán, pero bueno no nos respondieron. Hasta el siguiente año, en 1990, fue que entró

¹⁶⁴ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 20 de abril de 2022

¹⁶⁵ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 30 de octubre de 2022

¹⁶⁶ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 30 de octubre de 2022

un señor muy entusiasta. ...empezamos a salir con la banda a las comunidades, con instrumentos prestados, hasta a Betaza íbamos a pedir instrumentos, nos los prestaban. Fuimos juntando dinero y de esa manera fue cómo empezamos a comprar instrumentos. Fuimos equipando la banda, se fue mejorando la banda, empezó a subir la banda y sí muy bien todo.

Entonces el CIS a partir de los noventa empezó a tener mucha presencia, sin ser una escuela de música formal como la del CECAM. Mandamos llamar al maestro Solís, y a un maestro de Guanajuato (Juan Manuel Arpero) lo mandamos a llamar para que diera unos cursos, ...vino a Zoogocho a dar unos cursos de embocadura de trompeta, de todos los instrumentos de boquilla.

La otra actividad tan importante que hubo fue que los muchachos iban preparando y entonces los empezaron pedir en los pueblos para que fueran a enseñar, se comisionó gente a Zoochila, a Yalina...y ya las autoridades le daban alguna gratificación. Yo me salí de ahí en el 98 este ya después de ahí Ismael formalizó más eso. Les empezaron a dar becas para que fueran a las comunidades. ... a partir de que se empieza a fortalecer la banda en el internado los demás pueblos quisieron hacer lo mismo. Dijeron ayúdenos. Y empezaron a levantar a sus bandas. Por ejemplo, Zoochila lo mantuvo por los mismo, a raíz de eso se mantuvo. Por ejemplo, de ahí salió Gabriel y se fue a hacer el trabajo. Y así varios de las comunidades por ejemplo Solaga tuvo varios músicos. Por ejemplo, el que está ahora en los Ángeles con su Academia Maqueos, él estuvo allá, pero antes estuvo en Zoogocho, antes se regresó a Solaga a colaborar con la banda. Entonces siempre se les inculcaba eso de que regresaran. Entonces a partir de ahí del internado surge la idea, yo ya no estaba, surge la idea del bachillerato musical en Zoogocho.¹⁶⁷

En ese contexto de efervescencia de la formación musical y fortalecimiento de la Banda en el CIS no.8, Gabriel Ríos cursó la secundaria y amplió su aprendizaje musical, tal como él narró:

Tuve la fortuna de que varios instructores fueron cuando yo estaba ahí, de la UNAM, del Conservatorio, incluso extranjeros, es de donde yo más aprendí, no tanto de del maestro Ismael...En cuanto a técnica, la embocadura, mover así, a la columna del aire, la presión del aire, la respiración...eso lo aprendí del CIS ahí recibí muchos cursos en el CIS, más aprendí que los instructores que iban al CIS que de los maestros. Más o menos en 1993 empezaron a ir maestros a dar cursos. El maestro Sigüenza se dio a la tarea de llevar maestros, de él fue la iniciativa de dar clases de técnica de instrumentos, fueron trompetistas, trombonistas, bateristas, dirección, armonía... no me acuerdo de los nombres de todos. Me acuerdo de dos. Uno fue José Manuel Solís, yalalteco. Con él tuve oportunidad...él me dijo que yo tenía oportunidad de seguir y entrar al conservatorio de Xalapa. Platicué con mi familia, pero mi papá me dijo discúlpame que más quisiera yo poder apoyarte pero no puedo. Yo hubiese sido el primero en salir, antes que Toño y otros, pero no se pudo. Pero no me desanimé. Aun cuando ya no estaba en el CIS yo iba a los cursos en el CIS yo caminaba diario a Zoogocho. Me llevaba mi taco. Tuve la fortuna de conocer al mejor trompetista de México de ese momento: José Manuel Arpero, es de Guanajuato. Y vino al CIS a dar un curso de 15 días. Hubo otros extranjeros.¹⁶⁸

Al regresar de Zoogocho en el año de 1994, Gabriel comenzó a participar como codirector de la banda y continuó asistiendo a los cursos de formación para maestros de música organizados por la Secretaría de Cultura de Oaxaca e impartidos en diversos pueblos de la región como Yalalag, San Pedro Cajonos, Zoogocho y Guelatao.

Eran maestros que venían de la UNAM. Eran los noventa. Eran cursos de 10 o 15 días. Las convocatorias llegaban al municipio y ellos me decían si me interesaba que fuera. Hubo

¹⁶⁷ Entrevista personal, Tlaxiact de Cabrera, Oaxaca, junio de 2022

¹⁶⁸ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

autoridades que me invitaban y otras no. Ahí avancé un poquito más en todos los sentidos: armonía, composición, iban de diferentes instrumentos y aprendías un poquito de cada quien y aprendí el conocimiento que tengo ahorita. Obviamente el conocimiento no sirve de nada si no se pone en práctica. El tiempo es la mejor forma de formarse. Tantas vivencias en lo musical al estar con la banda aprendí bastantísimo.¹⁶⁹



Ilustración 42. Foto del maestro Gabriel Ríos dirigiendo a la Banda Nueva Generación en el evento Agenda Guelatao en el año 2017.

En los 26 años que el maestro Gabriel Ríos lleva como maestro y director titular de la Banda Nueva Generación, se han formado cinco camadas. Las experiencias de aprendizaje musical vividas a finales de la década de los ochenta y durante los noventa, como lo expresa en su narración, marcaron una diferenciación con la manera de enseñar música de los maestros-directores que estuvieron antes al frente de la Banda: Gilberto, Carlos, Manuel y Beto, lo que resultó en una transformación en la práctica de formación de los músicos en Santiago Zochila:

haciendo una comparación con el maestro Gilberto y el conocimiento que yo adquirí en esos cursos era una gran diferencia...yo ya sabía enseñar a tocar una trompeta, a pesar de que no es mi instrumento. ya tengo la teoría, la técnica de respiración, de vibración, la presión del aire, la digitación, las escalas, en teoría sé formar un trompetista, un cornista, un barítono, un clarinetista porque esto lo adquirí en los cursos. Un buen maestro debe saber cómo enseñar a todos los niños como se toca los instrumentos, así seguí otros cursos de formación. [...] respecto a los maestros Carlos y Alberto, fue totalmente diferente los maestros que ellos tuvieron con los que yo tuve porque eran maestros de la región, comparados a los que yo tuve eran más profesionales. Ellos aprendieron de manera más tradicional y yo maestros más profesionales. Esa es la diferencia. Todo eso, desde que yo tomé la batuta eso ha ido cambiando.¹⁷⁰

Los conocimientos y habilidades musicales adquiridas por el maestro Gabriel en el proceso de formación vivido como estudiante e integrante de la banda del CIS 8 y, después, como maestro

¹⁶⁹ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

¹⁷⁰ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

y director de la Banda Nueva Generación a través de diversos cursos de actualización, han repercutido en la transformación de la práctica de formación de los músicos en Zochila. Algunas de las transformaciones han sido: la integración del flautín a la dotación musical, el uso de métodos de estudio de cada instrumento en la enseñanza y otorgar mayor importancia a las cuestiones técnicas.

La última experiencia de formación que considero importante mencionar por el impacto que representó para la práctica de formación de los músicos en Zochila y la calidad sonora de la Banda Nueva Generación, es la de Antonio Sánchez quien, en el año 2003, a la edad de 18 años, ingresó a la Escuela de Música Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yolitzí en la Ciudad de México, convirtiéndose en el primer músico de la comunidad en realizar estudios superiores. En los tres años de propedéutico y cuatro de licenciatura, Antonio cursó las materias de armonía, música de cámara, teoría e historia de la música, técnica instrumental, piano complementario, conjuntos corales y análisis de la música.

Durante los siete años que estudió en la Ollin Yolitzí, aprovechó las vacaciones para regresar a Zochila y compartir los aprendizajes que estaba adquiriendo con los miembros de la banda a través de la impartición de clases de respiración, postura y embocadura; la introducción de los ensayos seccionales e individuales; el montaje de repertorio popular y nacional; y la impartición de asesorías a los músicos en cuestiones como los cambios de estilo, la calidad del sonido y la musicalidad de la banda.

En relación a las transformaciones en la práctica musical realizadas a partir de las contribuciones en la práctica de formación musical que Antonio Sánchez realizó, Gabriel Ríos dijo:

En segunda, ha contribuido muchísimo el hecho de que Toño, que han compartido sus conocimientos...si comparamos el disco de 1985 con el último disco que se grabó en el 2011 hay bastante diferencia porque en aquel entonces no conocíamos la técnica, tocábamos a la antigüita, en el 2011 ya tocábamos con gente más profesional, ya estaban en escuelas...ya hay una diferencia en cuanto a la calidad de sonido. Y si hablamos de lo más actual y varios de los que formó Pedro algunos están en bachilleratos y universidades recibiendo una formación profesional...la banda ya tiene otro sonido. Esa es la diferencia del 83 al 2022. Y nos ha costado.¹⁷¹

Por su parte, el músico Alejandro Illescas comentó:

El que fundó la banda fue el maestro Gilberto. Estuvo ese año. De ahí los maestros que han estado hasta la actualidad: el maestro Carlos, el maestro Manuel, el Maestro Pedro, Fernando y Gabriel no han dejado morir esa tradición musical y dentro de, el transcurso hay alguien muy especial y nosotros éramos una banda de música regional, pero hay un momento en que

¹⁷¹ Taller de recuperación de la historia y la memoria de la música en Santiago Zochila, 6 de septiembre de 2022

evolució, cambi6 porque el primero que vino a cambiar todo esto fue Toño y hasta recuerdo que los pueblos a los que fuimos con 6l pues muchos nos preguntaron d6nde sacaron ese maestro pues ustedes no tocaban as6. 6l vino a cambiar muchas cosas... ¹⁷²



Ilustraci6n 53. Foto de Antonio S6nchez tocando con la Banda Nueva Generaci6n en el evento Agenda Guelatao en el año 2017. Fuente: Antonio S6nchez

Como lo resum6 en el t6tulo de este apartado, “De banda regional a orquesta de viento”, el an6lisis y la interpretaci6n de las experiencias de formaci6n musical de algunos de los m6sicos de las tres primeras camadas de la Banda Nueva Generaci6n, me permiti6 identificar las transformaciones en la calidad sonora y arm6nica de la banda, al igual que en la dotaci6n instrumental y el repertorio como resultado de las apropiaciones de conocimientos de t6cnica y teor6a musical, m6todos de enseñanza musical, estilos musicales hechas por los m6sicos durante su proceso de formaci6n musical.

Por otra parte, el an6lisis de las experiencias de formaci6n musical revel6 que las apropiaciones hechas por los m6sicos fue de elementos de la pr6ctica musical europea y estadounidense como la t6cnica instrumental, la armon6a, los g6neros musicales, los m6todos de enseñanza y direcci6n, los cuales fueron adaptados a la cultura musical de sones y jarabes y utilizados estrat6gicamente para actualizar la tradici6n cultural, lo cual es una muestra de la capacidad de apropiaci6n cultural de los m6sicos de Santiago Zochila.

La apropiaci6n de elementos de las culturas musicales occidentales ha sido parte del proceso de producci6n de la cultura musical en la regi6n de la Sierra Norte desde hace m6s de cinco siglos, sin embargo, desde la d6cada de los ochenta con el surgimiento del movimiento ind6gena, dicho rasgo ha suscitado tensi6n y debates entre sus representantes.

¹⁷² Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 15 de noviembre de 2022

Al respecto, el maestro y compositor Adolfo Aracén dijo en una entrevista para un medio electrónico:

Tenemos escuelas en la Sierra Juárez donde en lugar de revalorizar la cultura propia están imponiendo la música clásica europea en todos los conciertos de la Sierra. Los jóvenes que egresan del CIS número 8 de Zoogocho, del CECAM, le tiran a la música clásica europea pensando que así ya son mejores músicos, cuando no saben que la cultura oaxaqueña es una cultura rica, si lo dudan pregúntenle a los extranjeros que vienen año con año a ver la Guelaguetza. La música clásica europea es para las salas de concierto, no para las bandas tradicionales.¹⁷³

En este mismo sentido, el profesor Francisco Sigüenza comentó:

....yo les digo a los que están en el internado que ya han ido dejando lo que hacíamos antes y ahora se están dedicando más a las obras grandes, quieren sobresalir, que es lo que ha hecho el bachillerato de Zoogocho y a partir de que lo hace el bachillerato pues el CIS no se quiere quedar atrás o lo que ha hecho el CECAM y el CIS no se quiere quedar atrás, pero lo que se está perdiendo es el estilo de las bandas de los viejos y creo que eso Por ejemplo, el maestro Lorenzo...cuántos músicos no sabían leer y escribir pero bien que leían las notas, ...ahí están estos maestros en Zochila que fueron muy buenos aprendiendo música, tiene muy buenas piezas y pues era un estilo más real, más sentimental, más adaptado al lugar. ¹⁷⁴

Dicho debate deja fuera a las comunidades productoras de las culturas musicales. Mi intención en este capítulo fue, precisamente, mostrar la capacidad de apropiación cultural y traducción cultural de los músicos de la Banda Nueva Generación a partir de la cual han utilizado los espacios y dispositivos disponibles de la práctica de formación musical para renovar la cultura musical, y comprender la apropiación de elementos de las culturas musicales occidentales no como una práctica de interculturalidad funcional que promueve un proyecto hegemónico de poder que responde a los designios globales y las necesidades del mercado, sino como una estrategia de interculturalidad crítica a través de la que las acciones puestas en marcha por los músicos de Santiago Zochila para lograr la continuidad de la cultura musical en el contexto histórico en el que están situados, están orientadas, como dice Walsh (2009) “al cuestionamiento, transformación, intervención, acción y creación de condiciones radicalmente distintas de sociedad, humanidad, conocimiento y vida; es decir, proyectos de interculturalidad, pedagogía y praxis que encaminan hacia la decolonialidad.”(p.2)

¹⁷³ Ruiz E (2019) Adolfo Aracén #SinFiltro: Predominan tamborazos en la mayoría de las bandas. [Adolfo Aracén #SinFiltro: Predominan tamborazos en la mayoría de las bandas - Sucedió en Oaxaca \(sucedioenoxaca.com\)](https://www.sucedioenoxaca.com/)

¹⁷⁴ Entrevista personal, Tlaxiaco de Cabrera, Oaxaca, junio de 2022

3.3 De *Bene Xshilh* a *influencers*: Transformaciones en los sentidos de la formación musical y los significados del ser músico.

En los relatos de las experiencias de formación de los músicos de las diferentes camadas de la Banda Nueva Generación recuperados a través de las entrevistas y los talleres identifiqué las transformaciones en los sentidos que los actores le dan a la formación musical y en los significados que expresan sobre el ser músico, a través de lo que es posible observar la interacción del contexto histórico y la subjetividad en la construcción de dichos significados.

Las transformaciones de los sentidos de la formación musical y significados del ser músico sucedidas en el periodo de treinta y nueve años que tiene de existencia la Banda Nueva Generación, revelan los procesos de producción cultural y apropiación que los actores sociales han llevado a cabo como parte de sus vivencias y experiencias en el contexto económico, social, político y cultural.

El dar servicio a la comunidad a través de cumplir con el cargo cívico-religioso de músico e integrante de la banda es el principal sentido de la formación musical para los músicos de la primera, segunda, tercera y cuarta camada de la Nueva Generación. En las expresiones de los músicos formados entre 1983 y 2003 se muestra la continuidad de los significados expresados por los músicos formados en las décadas de los cincuenta y sesenta como los señores Florentino Hernández, Arturo Rodríguez y Esteban Illescas y, con esto, el profundo arraigo de la práctica musical en la organización social y el sistema normativo de la comunidad.

El músico Carlos Rodríguez quien inició su formación musical a los 17 años de edad en 1983 y fungió como maestro y director de la banda entre 1989 y 1998 describió este sentido de servir a la comunidad como músico:

... es poca la garantía que tiene uno con el pueblo, para mí que son pocas las garantías que tenemos como músico, pues nosotros creo que perdemos más, hemos perdido más tiempo en sacar los compromisos en las fiestas, en un velorio en todos los compromisos que se presentan, no, yo digo que hemos perdido más tiempo, pero cuando uno lo hace así como lo han hecho los viejitos, uno siempre lo hace de corazón y ahí la llevamos con los demás que no están en la banda y dicen los viejitos pues y muchos se burlan “ahí están sentados mientras yo voy a trabajar” y pues regresan igual y no traen nada, pero qué tanto va a perder uno por ir a ayudar a sacar un compromiso con una gente que te necesita dos o tres horas, qué tanto puede perder, mediodía, un día y siempre lo hemos hecho de corazón y no esperar a que te paguen y pues hemos servido al pueblo y de hecho es un servicio que das como músico, no te puedes negar cuando alguien te viene a invitar o a solicitar a la banda, porque estás dando un servicio y eso ha sido para nosotros antes y ahorita vemos que cambia un poquito más, pues claro los niños que van a la escuela y que solamente vamos a esta hora, porque los niños no salen de clase y ahora no se puede quitarle el tiempo a los niños y eso son los cambios que se ven y pues ahora no se puede controlar a los niños y a nosotros no nos preguntaron y ahorita tienes que preguntarle a los niños si puede o quiere.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 20 de abril de 2022

Por su parte, el maestro Gabriel Ríos dijo:

Dentro de nuestras obligaciones es cumplir con todo. Empezando en la comunidad, en lo religioso, en lo social, en lo gozosa. Participar en todo... la banda es del pueblo e independientemente de que es un servicio, así siempre lo he dicho yo que es un servicio que se le presta al pueblo ...a la hora que sea, así esté lloviendo, calentando, este como este el tiempo ahí estamos, hemos estado siempre.¹⁷⁶

El sentido de la práctica musical dirigida a servir a la comunidad se dio en un contexto en el que se le daba mucho valor a la banda de viento y determinó los rasgos o características de la práctica educativa y cultural que describen los músicos, entre estas: la obligatoriedad, la seriedad, la responsabilidad, el compromiso y la disciplina.

Al respecto, el músico Antonio Sánchez comentó:

Yo me acuerdo de las clases de del maestro, que él desde que llegaba era muy serio y pues a estudiarle, o sea, me gustaban las clases, a mí me gustaban mucho las clases porque era mucha disciplina, de llegar puntual y entonces me acuerdo que yo llegaba y siempre esa seriedad que le daba la clase, pues no, eso hacía que ni siquiera había que hacer llamadas atención, simplemente se sentaba y lo veía así no y ya se acomodaba el niño o alguien que quería hacer u desorden, le hablaba con un tono de voz más fuerte y ya y lo que dice él, cuando uno es maestro no puede estar jugando con los alumnos porque si no te toman la medida.¹⁷⁷

Por su parte, el músico Carlos Rodríguez dijo: "...inclusive yo invitaba a un regidor ahí del municipio, mande alguien para que esté y que los muchachos lo tomen más en serio, bueno lo mucho o poco, como le digo no me creo nadie, lo que aprendimos a tocar con los niños, con la banda, lo hemos hecho hasta donde esta nuestro alcance". El músico Alfredo Cruz dijo: "Sí, mucha resistencia, responsabilidad, disciplina, todo eso. Bueno a nosotros todavía antes nos regañaban, si no lo hacías te regañaban, te sonaban pues, yo tuve un maestro que nos sonaba si no le obedecíamos." y el músico José Cortazar mencionó: "con el maestro era muy disciplinado, nos regañaba mucho si hacíamos desorden, por eso esa generación salió adelante por lo mismo de que había disciplina"

Otra característica del proceso de formación de los músicos asociado a la función de dar servicio a la comunidad que identifiqué en el relato de las experiencias de los músicos de las tres primeras camadas es el gusto por aprender música y llegar a pertenecer a la banda.

Sobre esto, el músico Alejandro Illescas mencionó:

¹⁷⁶ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

¹⁷⁷ Entrevista personal, Santiago Zochila, Oaxaca, 20 de abril de 2022

Más que nada el gusto. Siento que nunca fuimos obligados. Para nosotros no había otra diversión, más que la música. Nuestros papás no nos decían tienes que ir a fuerzas. Esto y lo otro. No. A Nosotros nos llamaba la atención y cuando abrían la escoleta, nosotros éramos los primeros en estar. Y eso fue el gusto por la música. Y yo pienso que, aunque estuviéramos fuera o llegara una determinada edad de que la gente dijera que tienes que cumplir como músico, siempre queda el gusto de pertenecer a la banda.¹⁷⁸

De igual manera, el maestro Gabriel Ríos relató:

...yo considero que la música que me encanta tanto, me apasiona es a raíz que también mi abuelo y otros parientes fueron músicos y esa es una parte. La otra parte es cuando en el 83 cuando nos convocaron para hacer una generación de músicos desde entonces, a parte de mi mis compañeros, nos sentimos muy contentos, con esa euforia, con esas ganas de...como que teníamos ganas de, la curiosidad de que se siente tocar un instrumento real porque nosotros siempre hay una cosa que hacíamos siempre y lo siguen haciendo ahorita los niños hasta hace poco, hacíamos como de que tocamos, hacíamos el recorrido, es como lo que te comentaba, el recorrido de ahora de todos santos, ósea veían como la banda recorrían las casas y ellos empezaban a hacer lo mismo y nosotros en nuestra época hacíamos lo mismo, juntábamos nuestro grupito, agarramos un palito, una vara, la cazuela, unas tapaderas de las ollas igual andábamos, recorríamos las calles como imitando la banda de veteranos desde entonces había esa conexión, esa pasión de nosotros ¿no? En el 83 simplemente floreció eso.¹⁷⁹

Otros tres sentidos de la práctica de formación de músicos que identifiqué a través de los relatos de las experiencias de los músicos fue el de rescatar las raíces, como expresó el músico Alejandro Illescas: “pero nunca olvidamos nuestras raíces. A pesar de que estábamos en otro país, seguimos nuestras costumbres, gracias a los paisanos que están ahí que están manteniendo esas costumbres de nuestro pueblo”, el de salir de la comunidad y conocer otros pueblos, como relató el músico Israel León: “Más que nada ir a tocar e ir a ir a conocer a otros pueblos, porque por medio de la música sales, yo he ido en varios pueblos” y el de lograr hacer un carrera profesional en la música, como explicó el maestro Pedro Illescas: “pero en la música no debes de venir solo porque no quieres ser topil o policía, no piensa en grande, si sales de aquí nadie re va a prohibir nada y si te quieres ir a la UNAM porque quieres ser licenciado en música, es una carrera pues, no es un hobbie”

En los mismos relatos de las experiencias de formación, los músicos de las primeras tres camadas de la Banda Nueva Generación expresaron sus puntos de vista sobre los cambios que han sucedido en la práctica de la formación musical en los últimos años causados por la pérdida del sentido de servir a la comunidad, el gusto por aprender música y del valor a la banda en las nuevas generaciones.

¹⁷⁸Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 15 de noviembre de 2022

¹⁷⁹Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

Sobre esto, el músico Alejandro Illescas expresó:

Yo pienso que antes valoraban más a la banda, pero no sabría decirte en qué tiempo se perdió eso. Yo creo que a partir de que llegó la tecnología, el celular, las tabletas, pues se va perdiendo lo que es la música. Por ejemplo, estábamos diciendo que nunca fuimos obligados a estar en la banda. Fue un gusto estar desde niño. Yo veo que muchos niños vienen ahora y pero porque sus papás los mandan, les dicen: “tienes que estar en la banda, esto y lo otro” Esto es lo que cambia mucho porque ya no es algo que les nace a ellos. Cambia mucho de que si la gente para qué van...anteriormente yo veía que la banda era muy respetada, y la gente salía a ver la banda a aplaudirles. Y ahora ya poco. Eso a nivel pueblo. Porque en otras comunidades cuando hemos ido a representar al pueblo cambia mucho en la fiesta, la gente escucha cómo se oye cada banda.¹⁸⁰

Así también, el maestro Gabriel Ríos dijo:

pero aquí entra esto de los distractores, de que hace de que el niño prefiera mejor quedarse en su casa, la música es muy difícil, es de lo más complicado. Piensan que es fácil, llegan pensando que en cuanto lleguen, van a agarrar el instrumento a los pocos días y no es así tiene todo un proceso...con los que estoy ahorita empezamos en marzo, marzo, abril, mayo, junio, julio, septiembre, octubre, siete, ocho meses y van avanzando y que diera yo para que esa camada pues no fuera de 10, sino que fuera de 20, 25 niños porque para eso estoy, pero lo tristemente veo pues que no, una parte son los distractores que hay, me refiero a los medios de comunicación, las redes sociales y luego otro tanto, en gran medida vienen desde la familia viene desde el hogar, a nivel comunidad ya no hay ese interés que hay antes por la banda, con decirte que antes tener un hijo, un nieto, un alguien en la banda era un orgullo, ahorita ya no lo ven así, ya no hay ese interés así, incluso he escuchado comentarios de que sabes qué hijo mejor no hijo, a qué vas, si ya sabes cómo son los de la banda, puros borrachos...en vez de decirle aprende música y vas a ver... gran parte del problema no es nada más de la banda, del maestro, sino de la sociedad, involucra la autoridad, maestros, los mismos niños, entonces tenemos que redoblar esfuerzos, hacer labor de concientización del valor de la banda, antes se valoraba más a la banda, antes eran los que pasaban primero...lo más importante es que valoren más a la banda...¹⁸¹

Por su parte, Noemí Cortazar comentó:

pero como le digo sí hay diferencia con los niños, como que ya ahorita no le toman mucha importancia tanto como en el pueblo, la gente dice que los músicos no hacen nada, eso dicen y anteriormente sí les daban más importancia y ahorita como que no, si quieren van o si no, no hay problema ...Pues yo creo que también aquí como hay autoridades que no apoyan, pues se van desanimando, porque se han escuchado comentarios donde dicen: “pues nada más llevan un instrumento y la banda no hace nada” y sí se ha escuchado mucho eso y por eso se van desanimando y dicen: “mejor me pongo a ser un topil y así paso mi servicio más pronto, porque estando en la banda no hay garantía, no hay nada”. Entonces eso es lo que, como que se están desanimando y se está yendo abajo esto, porque si hubiera alguien que le diera importancia y reforzaran un poquito más la música, yo creo que sería diferente, le darían su lugar a los músicos, a los maestros también.¹⁸²

Por su parte el maestro Pedro Illescas dijo:

¹⁸⁰ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 15 de noviembre de 2022

¹⁸¹ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 27 de octubre de 2022

¹⁸² Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 30 de octubre de 2022

... en aquel entonces que me tocó a mí, era lo único que había no había tele, menos internet y tu llegabas y los niños ya estaban amontonados ahí, entonces era más fácil trabajar y todo mundo se quedaba quieto porque querían aprender, era diferente. Entonces formé esa banda aquí, eran varios y muchos siguieron estudiando música,...sí ha sido muy complicado, porque ahorita la mentalidad de los jóvenes es muy diferente a como yo tenía la mentalidad a su edad, es muy diferente porque hay muchos distractores y antes te decían un compromiso a tal hora e ibas y ahorita es muy complicado hacer que un niño cumpla con su obligación y antes te integrabas a lavanda y era un compromiso muy fuerte y no podías fallar y ahorita a los niños les vale, entonces a muchos papás dicen que si les vamos a exigir, se los llevan. Ahora tratamos de ponerles ejemplos como: “hay un entierro, ¿a qué hora nos vemos?”, hay un caso de un niño que enterramos a su abuelito y le dije: “¿Qué hubieras sentido tu preparando la comida y la banda no llega?” y dice que sí hay que ir, entonces hay que cumplir, pero sí es muy difícil, le digo la mentalidad cambió mucho, ahorita es muy difícil hacer a los niños responsables, de un músico, no de toda la banda y tienes que estar. Es un problema muy grande, no solo para los maestros, también para el presidente, porque hay un presidente de la banda que se encarga de citar, pero cuesta mucho y hasta ahorita digamos que esta así, todavía no hay un acuerdo entre músicos, cada quien llega a la hora que quiere, que pueda y hay un desorden y no podemos tanto regañar, como que tienes que cuidarlos mucho, hasta consentirlos para que estén ahí aunque sea un ratito y ese es el problema.¹⁸³

Por su parte el músico Israel León expresó: “Sí, esa indisciplina se refleja en la música, por lo mismo pues que no le puedes decir nada a un niño. Antes sí era más exigente, los maestros, los papás todos y eso pues ha venido también cambiando por tanta tecnología que ya hay y pues trae cosas buenas y trae cosas malas, entonces ha cambiado mucho”¹⁸⁴ y el músico José Cortazar dijo: “Pues antes no había mucho esto del internet, del celular, por eso yo creo que esa generación salió adelante, pero ahorita yo veo que ya los niños no le echan ganas con la música, como mi hijo con el internet, sí están distraídos, prefieren eso que la música y otras cosas...”¹⁸⁵

Esta pérdida del sentido de servir a la comunidad, del gusto por aprender música y del valor a la banda ha provocado cambios en los significados que se le otorga al ser músico en la comunidad. En las décadas de los cincuenta y sesenta, como se plasmó en el capítulo 2, los músicos tenían un papel de prestigio y privilegio en la comunidad. El ser músico estaba asociado al *Bene Xshilb*, el buen ciudadano, la persona educada o el escogido de Dios para compartir el don de la música con los otros. Como se rebeló a través del relato de las experiencias de formación de los músicos de las primeras cuatro camadas de Banda Nueva Generación, es decir, los pertenecientes a las décadas de 1980 y 1990, dichos significados continúan teniendo lugar en la construcción de su subjetividad, sin embargo, a partir de las descripciones de los comportamientos de los niños, adolescentes y jóvenes frente a la formación musical y la banda de viento hechas por los músicos de las primeras camadas de la Nueva Generación y los datos

¹⁸³ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 10 de julio de 2022

¹⁸⁴ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 30 de octubre de 2022

¹⁸⁵ Entrevista personal, Santiago Zoochila, Oaxaca, 30 de octubre de 2022

recabados a partir de la observación participante durante el trabajo de campo, es posible conjeturar que los significados que los más jóvenes otorgan al ser músico están atravesados por la reconfiguración identitaria producto de las profundas transformaciones en el orden económico, social y cultural de las dos últimas décadas. Algunos de los nuevos elementos que en la actualidad intervienen en la reconfiguración de los significados del ser músico que identifiqué son: las aspiraciones laborales y de profesionalización, el uso de tecnologías y herramientas digitales para conectarse a la cultura global, el uso de los elementos de la cultura musical de la región como un repertorio de marcas identitarias utilizadas estratégicamente para identificarse fuera de la comunidad y la sustitución del lugar de prestigio del músico con el del *influencers* en la sociedad global.

3.4 Reflexiones finales

Para concluir este último capítulo me permito puntualizar los aspectos más relevantes. El capítulo se centró en identificar, analizar e interpretar las transformaciones sucedidas en las prácticas y significados en torno a la formación de los músicos en Santiago Zochila, en el periodo de 1983 a 2022.

Los cambios en la práctica de formación de los músicos identificados a través de la observación de la práctica en la actualidad y las entrevistas biográficas a los músicos de la Banda Nueva Generación son: la contratación de un maestro exclusivo para formar la banda infantil; la asignación de un salón y horarios fijos para llevar impartir las lecciones de solfeo e instrumentación; la integración a la enseñanza musical de conocimientos de armonía, escalas, tonos y técnica instrumental; la incorporación del flautín a la dotación musical; el uso de métodos de estudio de cada instrumento en la enseñanza; la introducción de los ensayos seccionales e individuales; el montaje de repertorio popular y nacional; la instrucción en cambios de estilo, calidad del sonido y la musicalidad de la banda. Otras de las transformaciones sucedidas en el periodo de creación y consolidación de la Banda Nueva Generación fueron la implementación de la obligatoriedad de la práctica de formación de los músicos y la imposición de mayor disciplina en el proceso de aprendizaje musical, sin embargo, en la última década esto dos rasgos se han diluido hasta casi desaparecer.

Respecto a las transformaciones en el sentido de la formación musical y los significados de ser músicos identifiqué que los músicos de las primeras cuatro camadas de la Nueva Generación, es decir, los formados en las décadas de los ochenta, noventa, y principios del nuevo milenio, continúan construyendo el sentido de la formación de los músicos y los significados de

ser músicos sobre la misma base que los músicos formados en las décadas de los cincuenta y sesenta: dar servicio a la comunidad y llegar a ser un *Bene Xshilb*. Sin embargo, en las últimas camadas formadas entre 2009 y 2022 se detecta la pérdida del sentido de servir a la comunidad, el gusto por aprender música y el valor de pertenecer a la banda.

Además de identificar las transformaciones, otro propósito del capítulo fue desentrañar los mecanismos puestos en práctica por los agentes sociales para incorporar nuevos elementos y actualizar la tradición cultural a partir de adaptarla al contexto del presente. En el logro de dicho propósito fue indispensable la utilización de las herramientas teóricas y metodológicas aportadas por la perspectiva de la etnografía histórica educativa (Rockwell, 2009) y la producción cultural de la persona educada (Levinson y Holland, 1996). A partir de dichas perspectivas teórico-metodológicas que parten de una concepción dinámica e histórica de la cultura fue posible comprender el sentido de los cambios que se han dado en una temporalidad específica y el papel de los agentes sociales, en este caso, los músicos de las diferentes generaciones de la Banda Nueva Generación, en el proceso de producción de la cultura musical.

Por otra parte, los enfoques teóricos mencionados requirieron la ampliación e integración del conocimiento del contexto histórico en el análisis e interpretación de los cambios sucedidos en la práctica de la formación de los músicos en el periodo de 1983 al 2022.



Ilustración 54. Foto de instrumentos de viento sobre petate en la celebración de Año Nuevo en Santiago Zochila, diciembre de 2011. Foto: Diego Mier y Terán.

CONCLUSIONES FINALES

Para finalizar, me permito exponer las conclusiones con relación al proceso de investigación y los hallazgos expuestos a lo largo de la tesis, lo cual presento en tres apartados: a) mi experiencia etnográfica; b) el conocimiento construido sobre la práctica y significados de formación de los músicos en Santiago Zochila; y c) los enfoques teórico-metodológicos desde los cuales realicé la investigación.

a. Mi experiencia etnográfica

Decidí iniciar las reflexiones finales escribiendo sobre la experiencia personal que significó llevar a cabo una etnografía crítica, ya que, a diferencia de los estudios sociales realizados desde otros enfoques y metodologías, en ésta, la reflexión en torno al lugar del etnógrafo en la investigación, su condición situada en el contexto, las implicaciones éticas y políticas que implica “el estar ahí” y la interacción constante con los sujetos de estudio es un elemento central del proceso investigativo y, por lo tanto, de los resultados obtenidos.

En primer lugar, quiero decir que hacer una etnografía me confrontó con mis nociones previas sobre la labor investigativa construidas a lo largo de mi formación, primero como historiadora del arte y, más adelante, como historiadora social. La perspectiva etnográfica que sitúa al etnógrafo y sus sensibilidades, habilidades y limitaciones como el principal medio de aprehensión, comprensión y comunicación, es decir, como “dispositivo de producción del conocimiento” (Restrepo, 2016, p. 11), me llevó a darle peso a mi subjetividad como especialista en educación histórica en la construcción de la ruta teórica y las decisiones metodológicas.

Este posicionamiento hizo eco del interés de varios actores de la comunidad por documentar la memoria histórica y reconstruir la historia de la música y el pueblo lo que derivó en el establecimiento de negociaciones y compromisos con los colaboradores de la investigación en torno a dicha labor, lo que se ve reflejado en el peso de la mirada histórica en los resultados obtenidos y en el papel central que ocupan las narrativas sobre el pasado elaboradas por los músicos y otros miembros de la comunidad de diferentes generaciones.

En segundo lugar, la experiencia personal de hacer etnografía también transformó mi posicionamiento epistemológico y ético frente a la finalidad de la ciencia y la construcción del conocimiento. La investigación dejó de ser un proceso de extracción de información y verificación de los datos empíricos para convertirse en un proceso colaborativo para

“documentar lo no documentado de la realidad social” (Rockwell, 2009) “la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente” (Restrepo, 2016, p. 16) en el que es vital poner atención a las maneras de comprender el mundo de los colaboradores y la interacción entre el investigador y los sujetos.

Esta nueva mirada atravesada por la alteridad y la horizontalidad me llevó a buscar producir convergencias entre el pensamiento histórico-antropológico, la memoria colectiva de los colaboradores y su conocimiento profundo sobre la cultura musical y, de esta manera, como propuso Fals Borda (1999) lograr un conocimiento más completo y aplicable de la realidad, lo que se refleja en la exposición de los resultados del trabajo analítico en torno a la cultura musical, el sistema de transmisión de los conocimientos musicales, los actores de la práctica de formación de los músicos, las narrativas del pasado y las experiencias de aprendizaje.

b. Conocimientos construidos

Inicie la presente investigación con una pregunta central: ¿Qué elementos de las prácticas y los significados de formación de los músicos en Santiago Zochila han perdurado y cuáles han cambiado en el periodo entre 1950 y 2022, lo que ha dado como resultado la configuración de la práctica en el presente y contribuido en la reconfiguración de la identidad cultural de la comunidad?

Después de llevar a cabo la investigación histórico-etnográfica fue posible comprobar que la práctica y significados de formación de los músicos en la actualidad son resultado de un proceso dinámico en el que intervienen tanto sistemas de transmisión de conocimientos musicales, así como de transmisión de la memoria colectiva y las apropiaciones culturales de los músicos de varias generaciones lo que determina que algunos elementos perduren y otros se transformen.

Para responder la pregunta fue necesario, en primer lugar, construir la categoría de formación de los músicos a partir de la articulación de diversas prácticas y configuraciones culturales que intervienen en dicha práctica como el sistema de transmisión de conocimientos musicales, la transmisión de la memoria colectiva sobre los compositores y la banda de música y el proceso de apropiación cultural que llevan a cabo los músicos. En la construcción de dicha categoría fue central la descripción y comprensión situada de la cultura musical de Santiago Zochila posibilitada por el trabajo etnográfico.

La exposición de los resultados de manera descriptiva de dicha realidad sociocultural podrá servir para entender las prácticas musicales de otras comunidades de la región, así como

en otros contextos de diversidad cultural. En este sentido, los conocimientos construidos y plasmados en esta tesis representan una contribución al campo de la etnomusicología y los estudios especializados en las culturas musicales en Oaxaca. En este mismo sentido, los conocimientos construidos a partir de la descripción y análisis de la práctica de formación de los músicos en Santiago Zochila ofrecen material para reconceptualizar las nociones de: patrimonio germinal (Camacho, 2009) y región sociomusical (Flores, 2014).

Por otra parte, llevar a cabo el análisis de los cambios y continuidades en la práctica y significados de la formación de los músicos en Santiago Zochila implicó desentrañar los mecanismos puestos en práctica por los agentes sociales para actualizar la tradición a partir de adaptarla al contexto sociocultural del presente. Esto permitió visualizar el papel activo que tienen los sujetos sociales en la producción de las configuraciones y las identidades culturales en un contexto determinado, lo que me permite aseverar que la etnicidad se produce como resultado de las interacciones entre los sujetos y el contexto. Desde este enfoque sociocrítico y relacional, el estudio es una contribución para cambiar el enfoque esencialista para explicar las presencias indígenas en el mundo contemporáneo y vislumbrar mejor cómo se construyen procesos de reconocimiento, identidad y agregación étnica en un mundo global.

Finalmente, la reconstrucción del contexto histórico y geográfico de Santiago Zochila en el periodo de 1950 a 2022 elaborada a partir de los testimonios de miembros de la comunidad de diferentes generaciones recuperados mediante entrevistas de Historia oral, así como del análisis historiográfico sobre la región zapoteca de la sierra Norte de Oaxaca y los datos estadísticos sobre el municipio de Santiago Zochila recuperados en los Censos de Población y Vivienda del INEGI, fue una tarea imprescindible para explicar los cambios y continuidades en las prácticas y significados de la formación de los músicos ya que permitió comprender los procesos de configuración identitaria en un periodo marcado por transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales.

c. Enfoques teórico-metodológicos

La perspectiva histórico-antropológica desde el cual se analizó la configuración de la práctica de formación de los músicos en el presente fue fundamental en el logro de la identificación de los elementos que representan cambios y los que representan continuidades. El análisis de las permanencias y transformaciones requirió, además de afinar la mirada sobre los procesos de producción cultural, trasmisión de la memoria colectiva, construcción de la identidad y apropiación cultural, la labor de reconstrucción del contexto histórico a través de la investigación

historiográfico, el análisis de datos estadísticos y la recuperación de la memoria histórica del pueblo, lo que implicó un abordaje interdisciplinario de vital importancia para el logro de los resultados.

La integración de la dimensión histórica al estudio de caso también es una contribución en la dimensión metodológica ya que muestra el conocimiento procedimental construido a partir de las habilidades del pensamiento histórico aplicado al análisis de los cambios en la cultura. Con esto, tengo el propósito de abonar al fortalecimiento y difusión de la corriente de la antropología histórica.

Por último, quiero destacar la relevancia de abordar la formación musical desde teorías y conceptos del campo de la antropología de la educación que me permitieron identificar a los sujetos protagonistas de las prácticas de transmisión de los conocimientos musicales, las acciones pedagógicas, las interacciones entre maestros y aprendices, las influencias de la escolarización en la educación musical, la heterogeneidad en los valores asignados a la persona educada. Además, estas perspectivas me permitieron mirar la práctica de formación de los músicos como un dispositivo de producción cultural de la persona educada y poner énfasis en la interacción entre las acciones de los agentes sociales y el contexto histórico.

En relación a lo anterior, me parece importante advertir que algunos aspectos de la práctica de formación de los músicos requieren una mayor profundización. Considero que la teoría de los aprendizajes socioculturales (De Haan, 2009) también proveniente del campo de la Antropología de la educación, podrá constituir un enfoque adecuado para realizar futuras investigaciones.

ANEXOS

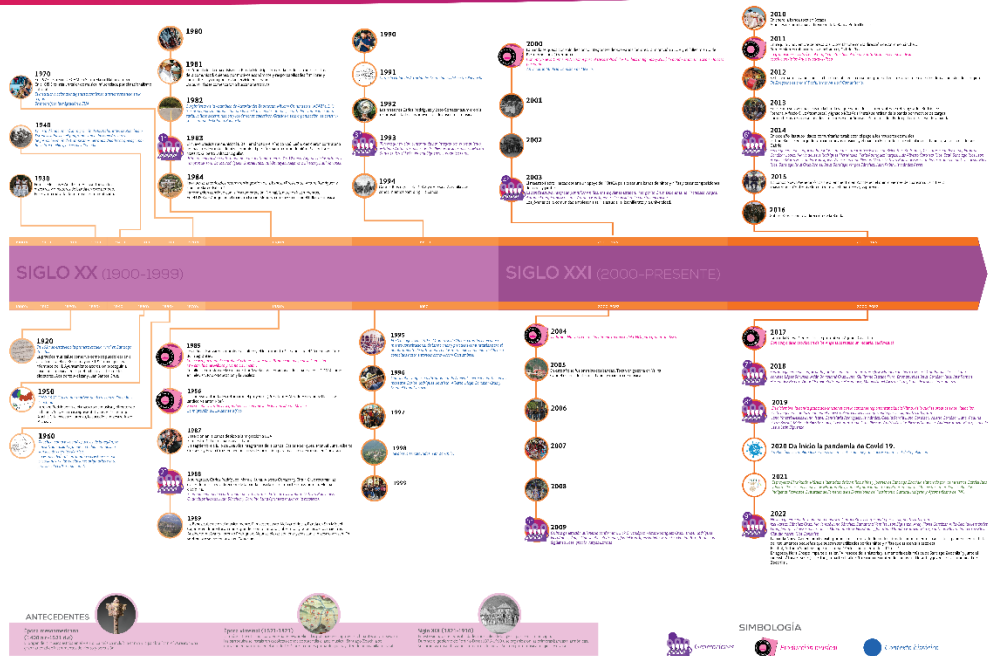
a. LINEA DEL TIEMPO DE LA CULTURA MUSICAL EN SANTIAGO ZOOCHILA.

Línea del tiempo elaborada a partir del Taller: “Recuperación colectiva de la historia y la memoria de la cultura musical en Santiago Zochila” durante el trabajo de campo en el mes de septiembre del 2022.

b. CUADRO HISTÓRICO DE DATOS ESTADÍSTICOS SOBRE EL MUNICIPIO DE SANTIAGO ZOOCHILA

Cuadro histórico elaborado a partir de la revisión y análisis de los Censos de Población y Vivienda del INEGI de 1950, 1960, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010 y 2020

LA CULTURA MUSICAL DE SANTIAGO ZOOCHILA EN EL TIEMPO: Una línea de tiempo para activar la memoria y escribir la propia historia



a.

b.

CUADRO HISTÓRICO DE DATOS ESTADÍSTICOS SOBRE EL MUNICIPIO DE SANTIAGO ZOOCHILA

	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010	2020
POBLACIÓN	TOTAL: 588 HOMBRES: 298 MUJERES: 290	TOTAL: 716 HOMBRES: 351 MUJERES: 365	TOTAL: 421 HOMBRES: 281 MUJERES: 140	TOTAL: 450 HOMBRES: 230 MUJERES: 238	TOTAL: 436 HOMBRES: 203 MUJERES: 233	TOTAL: 465 HOMBRES: 218 MUJERES: 247	TOTAL: 374 HOMBRES: 175 MUJERES: 199	TOTAL: 425 HOMBRES: 206 MUJERES: 219
	• De 0 a 4 años: 107	• De 0 a 4 años: 149	• De 0 a 4 años: 106	• De 0 a 4 años: 121	• De 0 a 4 años: 81	• De 0 a 4 años: 107	• De 0 a 4 años: 87	• De 0 a 4 años: 86
	• De 5 a 9 años: 76	• De 5 a 9 años: 79	• De 5 a 9 años: 53	• De 5 a 9 años: 53	• De 5 a 9 años: 69	• De 5 a 9 años: 96	• De 5 a 9 años: 35	• De 5 a 9 años: 36
	• De 10 a 14 años: 80	• De 10 a 14 años: 120	• De 10 a 14 años: 53	• De 10 a 14 años: 67	• De 10 a 14 años: 66	• De 10 a 14 años: 71	• De 10 a 14 años: 59	• De 10 a 14 años: 46
	• De 15 a 24 años: 111	• De 15 a 24 años: 160	• De 15 a 24 años: 70	• De 15 a 24 años: 75	• De 15 a 24 años: 66	• De 15 a 24 años: 64	• De 15 a 24 años: 73	• De 15 a 24 años: 78
	• De 25 a 39 años: 143	• De 25 a 39 años: 191	• De 25 a 39 años: 108	• De 25 a 39 años: 111	• De 25 a 39 años: 103	• De 25 a 39 años: 93	• De 25 a 39 años: 95	• De 25 a 39 años: 137
	• De 40 a 64 años: 96	• De 40 a 64 años: 25	• De 40 a 64 años: 33	• De 40 a 64 años: 33	• De 40 a 64 años: 51	• De 40 a 64 años: 51	• De 40 a 64 años: 56	• De 40 a 64 años: 77
	• De 65 años y más: 36	• De 65 años y más: 25	• De 65 años y más: 33	• De 65 años y más: 33	• De 65 años y más: 33	• De 65 años y más: 33	• De 65 años y más: 33	• De 65 años y más: 33
	SOLTEROS: 81 HOMBRES: 43 MUJERES: 38	SOLTEROS: 212 HOMBRES: 94 MUJERES: 118	SOLTEROS: 66 HOMBRES: 54 MUJERES: 12	SOLTEROS: 82 HOMBRES: 63 MUJERES: 19	SOLTEROS: 102 HOMBRES: 57 MUJERES: 45	SOLTEROS: 98 HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	SOLTEROS: 103 HOMBRES: 45 MUJERES: 58	SOLTEROS: 122 HOMBRES: 58 MUJERES: 67
	CASADOS POR LO CIVIL: 12 HOMBRES: 6 MUJERES: 6	CASADOS POR LO CIVIL: 25 HOMBRES: 14 MUJERES: 11	CASADOS POR LO CIVIL: 9 HOMBRES: 4 MUJERES: 4	CASADOS POR LO CIVIL: 13 HOMBRES: 7 MUJERES: 6	CASADOS POR LO CIVIL: 8 HOMBRES: 4 MUJERES: 4	CASADOS POR LO CIVIL: 4 HOMBRES: 4 MUJERES: 0	CASADOS POR LO CIVIL: 30 HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	CASADOS POR LO CIVIL: 34 HOMBRES: 15 MUJERES: 17
CASADOS POR RELIGIÓN: 58 HOMBRES: 30 MUJERES: 28	CASADOS POR RELIGIÓN: 44 HOMBRES: 23 MUJERES: 21	CASADOS POR RELIGIÓN: 14 HOMBRES: 7 MUJERES: 7	CASADOS POR RELIGIÓN: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	CASADOS POR RELIGIÓN: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	CASADOS POR RELIGIÓN: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	CASADOS POR RELIGIÓN: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	CASADOS POR RELIGIÓN: 12 HOMBRES: 6 MUJERES: 6	
CASADOS CIVIL Y RELIGIOSO: 139 HOMBRES: 68 MUJERES: 71	CASADOS CIVIL Y RELIGIOSO: 133 HOMBRES: 77 MUJERES: 56	CASADOS CIVIL Y RELIGIOSO: 62 HOMBRES: 59 MUJERES: 3	CASADOS CIVIL Y RELIGIOSO: 192 HOMBRES: 72 MUJERES: 120	CASADOS CIVIL Y RELIGIOSO: 184 HOMBRES: 70 MUJERES: 114	CASADOS CIVIL Y RELIGIOSO: 189 HOMBRES: 64 MUJERES: 125	CASADOS CIVIL Y RELIGIOSO: 191 HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	CASADOS CIVIL Y RELIGIOSO: 199 HOMBRES: 54 MUJERES: 145	
UNIÓN LIBRE: 24 HOMBRES: 12 MUJERES: 12	UNIÓN LIBRE: 22 HOMBRES: 11 MUJERES: 11	UNIÓN LIBRE: 62 HOMBRES: 31 MUJERES: 31	UNIÓN LIBRE: 33 HOMBRES: 15 MUJERES: 17	UNIÓN LIBRE: 16 HOMBRES: 6 MUJERES: 8	UNIÓN LIBRE: 16 HOMBRES: 6 MUJERES: 8	UNIÓN LIBRE: 28 HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	UNIÓN LIBRE: 31 HOMBRES: 15 MUJERES: 16	
VIUDOS: 42 HOMBRES: 6 MUJERES: 36	VIUDOS: 52 HOMBRES: 14 MUJERES: 38	VIUDOS: 19 HOMBRES: 9 MUJERES: 10	VIUDOS: 33 HOMBRES: 27 MUJERES: 6	VIUDOS: 30 HOMBRES: 34 MUJERES: 0	VIUDOS: 6 HOMBRES: 34 MUJERES: 0	VIUDOS: 26 HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	VIUDOS: 30 HOMBRES: 21 MUJERES: 9	
DIVORCIADOS: 3 HOMBRES: 2 MUJERES: 1	DIVORCIADOS: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	DIVORCIADOS: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	DIVORCIADOS: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	DIVORCIADOS: 3 HOMBRES: 3 MUJERES: 0	DIVORCIADOS: 3 HOMBRES: 3 MUJERES: 0	DIVORCIADOS: 0 HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	DIVORCIADOS: 5 HOMBRES: 3 MUJERES: 2	
MIGRACIÓN	NATIVOS DE LA ENTIDAD: 588 HOMBRES: 298 MUJERES: 290	NATIVOS DE LA ENTIDAD: 663 HOMBRES: 324 MUJERES: 339	NATIVOS DE LA ENTIDAD: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	NATIVOS DE LA ENTIDAD: 465 HOMBRES: 229 MUJERES: 236	NATIVOS DE LA ENTIDAD: 435 HOMBRES: 202 MUJERES: 233	NATIVOS DE LA ENTIDAD: 459 HOMBRES: 192 MUJERES: 267	NATIVOS DE LA ENTIDAD: 361 HOMBRES: 169 MUJERES: 192	NATIVOS DE LA ENTIDAD: 386 HOMBRES: 200 MUJERES: 186
	NATIVOS DE LAS DEMÁS ENTIDADES: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	NATIVOS DE LAS DEMÁS ENTIDADES: 52 HOMBRES: 26 MUJERES: 26	NATIVOS DE LAS DEMÁS ENTIDADES: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	NATIVOS DE LAS DEMÁS ENTIDADES: 3 HOMBRES: 2 MUJERES: 1	NATIVOS DE LAS DEMÁS ENTIDADES: 1 HOMBRES: 1 MUJERES: 0	NATIVOS DE LAS DEMÁS ENTIDADES: 3 HOMBRES: 4 MUJERES: N/A	NATIVOS DE LAS DEMÁS ENTIDADES: 10 HOMBRES: 6 MUJERES: 4	NATIVOS DE LAS DEMÁS ENTIDADES: 4 HOMBRES: 0 MUJERES: 4
	NATIVOS DE PAÍSES EXTRANJEROS: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	NATIVOS DE PAÍSES EXTRANJEROS: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	NATIVOS DE PAÍSES EXTRANJEROS: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	NATIVOS DE PAÍSES EXTRANJEROS: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	NATIVOS DE PAÍSES EXTRANJEROS: 0 HOMBRES: 0 MUJERES: 0	NATIVOS DE PAÍSES EXTRANJEROS: 0 HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	NATIVOS DE PAÍSES EXTRANJEROS: 0 HOMBRES: 298 MUJERES: 298	NATIVOS DE PAÍSES EXTRANJEROS: 10 HOMBRES: 5 MUJERES: 5
LENGUA INDÍGENA	ESPAÑOL O CASTELLANO: 15 HOMBRES: 8 MUJERES: 7	ESPAÑOL O CASTELLANO: 145 HOMBRES: 66 MUJERES: 79	ESPAÑOL O CASTELLANO: 120 HOMBRES: 40 MUJERES: 80	ESPAÑOL O CASTELLANO: 355 HOMBRES: 236 MUJERES: 119	ESPAÑOL O CASTELLANO: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	ESPAÑOL O CASTELLANO: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	ESPAÑOL O CASTELLANO: 100 HOMBRES: 17 MUJERES: 83	ESPAÑOL O CASTELLANO: 162 HOMBRES: 81 MUJERES: 81
	LENGUAS Y DIALECTOS INDÍGENAS: 253 HOMBRES: 158 MUJERES: 95	LENGUAS Y DIALECTOS INDÍGENAS: 169 HOMBRES: 67 MUJERES: 102	LENGUAS Y DIALECTOS INDÍGENAS: 3 HOMBRES: 0 MUJERES: 3	LENGUAS Y DIALECTOS INDÍGENAS: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	LENGUAS Y DIALECTOS INDÍGENAS: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	LENGUAS Y DIALECTOS INDÍGENAS: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	LENGUAS Y DIALECTOS INDÍGENAS: 17 HOMBRES: 6 MUJERES: 11	LENGUAS Y DIALECTOS INDÍGENAS: 18 HOMBRES: 6 MUJERES: 12
	ESPAÑOL Y LENGUAS INDÍGENAS: 241 HOMBRES: 147 MUJERES: 94	ESPAÑOL Y LENGUAS INDÍGENAS: 312 HOMBRES: 169 MUJERES: 143	ESPAÑOL Y LENGUAS INDÍGENAS: 123 HOMBRES: 80 MUJERES: 43	ESPAÑOL Y LENGUAS INDÍGENAS: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	ESPAÑOL Y LENGUAS INDÍGENAS: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	ESPAÑOL Y LENGUAS INDÍGENAS: N/A HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	ESPAÑOL Y LENGUAS INDÍGENAS: 236 HOMBRES: 23 MUJERES: 213	ESPAÑOL Y LENGUAS INDÍGENAS: 231 HOMBRES: 111 MUJERES: 120
	ALFABETOS: 245 HOMBRES: 132 MUJERES: 113	ALFABETOS: 252 HOMBRES: 160 MUJERES: 92	ALFABETOS: 184 HOMBRES: 124 MUJERES: 60	ALFABETOS: 186 HOMBRES: 107 MUJERES: 79	ALFABETOS: 192 HOMBRES: 105 MUJERES: 87	ALFABETOS: 253 HOMBRES: 141 MUJERES: 112	ALFABETOS: 245 HOMBRES: 120 MUJERES: 125	ALFABETOS: 302 HOMBRES: 142 MUJERES: 160
ANALFABETOS: 228 HOMBRES: 82 MUJERES: 146	ANALFABETOS: 360 HOMBRES: 148 MUJERES: 212	ANALFABETOS: 131 HOMBRES: 61 MUJERES: 70	ANALFABETOS: 97 HOMBRES: 29 MUJERES: 68	ANALFABETOS: 81 HOMBRES: 25 MUJERES: 56	ANALFABETOS: 57 HOMBRES: 25 MUJERES: 32	ANALFABETOS: 37 HOMBRES: 9 MUJERES: 28	ANALFABETOS: 31 HOMBRES: 9 MUJERES: 22	

● ALFABETISMO ● ESTADO CIVIL ● POBLACIÓN ● MIGRACIÓN ● LENGUA INDÍGENA (población 5+ años)

Fuente: Censo de Población y Vivienda del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) de 1950, 1960, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010 y 2020

	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010	2020
	402	577	N/A	316	310	N/A	303	357
CARACTERÍSTICAS ECONÓMICAS								
OCUPADOS	173	256	N/A	198	91	134	104	181
HOMBRES: 148 MUJERES: 25	HOMBRES: 219 MUJERES: 37	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 124 MUJERES: 74	HOMBRES: 81 MUJERES: 10	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 111 MUJERES: 70
ECONÓMICAMENTE INACTIVA	163	321	N/A	N/A	211	203	197	175
HOMBRES: 133 MUJERES: 30	HOMBRES: 282 MUJERES: 139	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 130 MUJERES: 81	HOMBRES: 173 MUJERES: 30	HOMBRES: 130 MUJERES: 73	HOMBRES: 167 MUJERES: 30	HOMBRES: 156 MUJERES: 19
QUIHACERES DOMÉSTICOS	163	230	N/A	N/A	126	N/A	118	98
HOMBRES: 0 MUJERES: 163	HOMBRES: 0 MUJERES: 230	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 0 MUJERES: 126	HOMBRES: 0 MUJERES: 126	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 16 MUJERES: 102	HOMBRES: 11 MUJERES: 87
ESCOLARES, COLEGALES Y ESTUDIANTES	34	44	N/A	N/A	20	N/A	33	40
HOMBRES: 16 MUJERES: 18	HOMBRES: 28 MUJERES: 16	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 11 MUJERES: 9	HOMBRES: 11 MUJERES: 9	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 12 MUJERES: 21	HOMBRES: 19 MUJERES: 21
OTROS	26	47	N/A	N/A	65	N/A	46	37
HOMBRES: 24 MUJERES: 2	HOMBRES: 44 MUJERES: 3	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 49 MUJERES: 16	HOMBRES: 54 MUJERES: 11	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 28 MUJERES: 18	HOMBRES: 25 MUJERES: 12
OCCUPACIÓN PRINCIPAL	173	256	154	198	91	N/A	102	181
PROFESIONISTAS	2	1	N/A	1	0	N/A	10	6
DIRECTIVO	0	0	N/A	0	0	N/A	0	2
OFICINISTAS	0	2	N/A	3	0	N/A	0	4
COMERCIANTES	1	2	N/A	2	0	N/A	20	17
AGRICULTURA/GANADERÍA	138	247	163	118	71	N/A	55	57
OBREROS/ARTESANOS	15	15	N/A	3	3	N/A	3	23
SERVICIOS PERSONALES	17	2	1	2	2	N/A	2	14
NO ESPECIFICADA	N/A	N/A	N/A	41	9	N/A	N/A	8
EDUCACIÓN								
ASISTENCIA A LA ESCUELA POR GRUPO DE EDAD								
DE 6 A 12 AÑOS	73	73	52	73	82	95	36	43
HOMBRES: 42 MUJERES: 31	HOMBRES: 42 MUJERES: 31	HOMBRES: 48 MUJERES: 4	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 38 MUJERES: 44	HOMBRES: 38 MUJERES: 44	HOMBRES: 38 MUJERES: 57	HOMBRES: 19 MUJERES: 17	HOMBRES: 23 MUJERES: 20
DE 13 A 17 AÑOS	19	19	20	33	12	13	29	30
HOMBRES: 9 MUJERES: 10	HOMBRES: 9 MUJERES: 10	HOMBRES: 13 MUJERES: 7	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 5 MUJERES: 7	HOMBRES: 5 MUJERES: 7	HOMBRES: 11 MUJERES: 18	HOMBRES: 15 MUJERES: 15	HOMBRES: 15 MUJERES: 15
DE 18 A 29 AÑOS	1	1	N/A	N/A	0	0	5	6
HOMBRES: 1 MUJERES: 0	HOMBRES: 1 MUJERES: 0	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 0 MUJERES: 0	HOMBRES: 0 MUJERES: 0	HOMBRES: 2 MUJERES: 3	HOMBRES: 0 MUJERES: 6	HOMBRES: 0 MUJERES: 6
DE 6 A 29 AÑOS QUE NO ASISTEN	173	173	N/A	N/A	91	54	60	61
HOMBRES: 77 MUJERES: 96	HOMBRES: 77 MUJERES: 96	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: N/A MUJERES: N/A	HOMBRES: 50 MUJERES: 41	HOMBRES: 50 MUJERES: 41	HOMBRES: 27 MUJERES: 27	HOMBRES: 33 MUJERES: 27	HOMBRES: 31 MUJERES: 30
VIVIENDA								
GRADOS APROBADOS (POBLACIÓN DE 6 AÑOS Y MÁS)				392	378		337	384
NINGÚN GRADO APROBADO				129	82	50	41	25
1º-3º GRADO PRIMARIA				138	124	146	73	90
4º-6º GRADO PRIMARIA				101	135	146	108	89
SECUNDARIA COMPLETA				1	8	27	85	91
SECUNDARIA INCOMPLETA				5	11	17	17	30
BACHILLERATO COMPLETO				1	1	6	26	30
BACHILLERATO INCOMPLETO				0	1	1	1	18
TÉCNICO ESPECIALIZADO				1	1	1	1	1
CARRERA SUBPROFESIONAL				3	0	3	3	5
LICENCIATURA COMPLETA				1	1	1	1	3
LICENCIATURA INCOMPLETA				0	0	0	0	3
POSTGRADO				0	0	0	0	0
NO ESPECIFICADO				12	14	14	14	12
	151	153	108	125	97	114	99	124

● CARACTERÍSTICAS ECONÓMICAS (población de 12 años o más) ● EDUCACIÓN ● VIVIENDA

Fuente: Censo de Población y vivienda del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) de 1950, 1960, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010 y 2020

C.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS REFERENCIAS

- Acevedo, A. (2015) “Música y ciudadanía en pueblos indígenas: Los cuerpos filarmónicos en la Sierra Norte de Puebla, 1876-1911”. en: Flores, G. *Las Bandas de viento en México*. México: INAH, pp. 129-151 [en línea]
- Acevedo, M (2016) “La Sierra Norte” en el libro *Huellas*, Gobierno del Estado de Oaxaca/Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca.
- Aguirre, G, (1988) “Formación de una teoría y una práctica indigenista” (pp.11-40) en el libro *Instituto Nacional Indigenista, 40 años*, INI.
- Aguirre, M. (2009) “Lo que la Historia nos puede decir de la Diferencia” en el libro Medina, P. *Epistemologías de la diferencia. Debates contemporáneos sobre la identidad en las prácticas educativas*, México: UPN/Plaza y Valdés.
- Alonso, M. (2008) *La invención de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Argentina: SB, pp. 158. [en línea]
- Aquino, A. (2010) “La generación de la emergencia indígena y comunalismo oaxaqueño. Genealogía de un proceso de descolonización”. En la Revista Cuadernos del Sur, Año 15, número 29, Oaxaca, pp. 7-21. [en línea]
- Andujar, A. (2008) “Historia, género y memoria: las mujeres en los cortes de ruta en Argentina”, pp. 95-119 en Gerardo Necochea, *Historia Oral y militancia política en México y Argentina*, Buenos Aires, Argentina: UBA y la editorial el Colectivo.
- Arias, P. (2009) *Del arraigo a la diáspora. Dilemas de la familia rural*, Porrúa/Universidad de Guadalajara.
- Arias, Patricia. (2011). La fiesta patronal en transformación: significados y tensiones en las regiones migratorias. *Migración y desarrollo*, 9(16), 147-180. [en línea]
- Arias, P. (2013) Migración, economía campesina y ciclo de desarrollo doméstico. Discusiones y estudios recientes. *Estudios demográficos y urbanos*, 28(1), 93-121. [en línea]
- Arizpe, S. L. (1980). *La migración por relevos y la reproducción social del campesinado*. México, D.F: Centro de Estudios Sociológicos, El Colegio de México.

- Arteaga, B., & Camargo, S. (2014). “Educación histórica: Una propuesta para el desarrollo del pensamiento histórico en el plan de estudios de 2012 para la formación de maestros de Educación Básica”. *Revista Tempo e Argumento*, 6(13), 110–140. Universidad del Estado de Santa Catarina. Florianópolis, Brasil. [en línea]
- Astorga, D. (2016) *Oaxaca. Corazón de maíz*, Centro de estudios para el cambio en el campo mexicano.
- Austin, A. (2001) “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana” en Broda, J. y Báez-Jorge, F. (coordinadores) *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas*: Conaculta/FCE. [en línea]
- Barbosa, D. (2005) *La música tradicional de Oaxaca*, Oaxaca, México: Secretaría de Cultura del estado de Oaxaca.
- Benadiba, L y Plotinsky, D (2001) *Historia Oral. Construcción del archivo histórico escolar. Una herramienta para la enseñanza de las ciencias sociales*. Buenos Aires, Novedades Educativas, 2001.
- Benadiba, L. (2007) *Historia oral, relatos y memorias*, Buenos Aires: Editorial Maipue
- Berg, R. (1974) *El impacto de la economía moderna sobre la economía tradicional de Zoogocho*, INI.
- Bertely, M. (2019) *La división es nuestra fuerza. Escuela, Estado-nación y poder étnico en un pueblo migrante de Oaxaca*, México: CIESAS.
- Blacking, John (2006) *¿Hay música en el hombre?*, España: Alianza editorial.
- Camacho, A. (2013) Introducción del libro *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, México: CIESAS, UDG y Colegio de Jalisco.
- Camacho, G. (2009) “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal”. En Híjar, F. (coord.) (2009). *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*. México: CNCA/Dirección General de Culturas Populares, pp. 25-39.
- Carabetta, S. (2017) Reflexiones para la construcción de una educación musical intercultural: cuando lo pedagógico y lo epistemológico se desencuentran, pp. 120-126, *Revista Internacional de Educación Musical*, No. 5, España. [en línea]

- Carabetta, S. (2020) “Las músicas que habitamos. Aportes para una justicia curricular” pp. 11-20 en: Carabetta, S y Duarte, D. *Tramas Latinoamericanas para una educación musical plural*, La plata: Universidad Nacional de la Plata, Argentina. [en línea]
- Carton de Grammont, H. (2019) La nueva ruralidad en América Latina. *Revista Mexicana de Sociología*, [S.l.], nov. ISSN 2594-0651. [en línea]
- Chance, K.J. (1998) *La conquista de la sierra. Españoles e indígenas de Oaxaca en la época de la Colonia*. México: Instituto Oaxaqueño de las Culturas/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes/ Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Daltón, M (2004) *Breve historia de Oaxaca*, Colmex, FCE.
- De Agüero, Mercedes. (2006) “Una experiencia ejemplar de educación indígena” en la *Revista DIDAC* no. 47, México: Universidad Iberoamericana, pp. 29-34 [en línea]
- De Haan, M. (2009). El aprendizaje como práctica cultural. Cómo aprenden los niños en una comunidad mazahua mexicana, México: ITESO
- De la Peña, G. (2005) “Identidades étnicas, participación ciudadana e interculturalidad en el México de la transición democrática” en Reina, L, Lartigue, F, Dehouve, D y Gros, C (Coordinadores) *Identidades en juego, identidades en guerra*, CIESAS/INAH.
- Dehouve, D. (2005) Introducción al libro Reina, L, Lartigue, F, Dehouve, D y Gros, C (Coordinadores) *Identidades en juego, identidades en guerra*, CIESAS/INAH.
- Diaz, G. C., Ritter, J., & Mendívil, J. (2019). “Música, educación y cultura de la paz”. *Música, Memoria y Educación*. Conferencias Magistrales. [en línea]
- Dietz, G. (2017) “Interculturalidad: una aproximación antropológica”. En: *Perfiles Educativos*, vol. XXXIX, núm. 156, pp. 192-207. [en línea]
- Dietz, G, Stallaert C e Irlanda Villegas (coords.) (2016) *El poder de la memoria: reconstrucción de identidades colectivas en el triángulo atlántico*, Xalapa, Universidad Veracruzana. [en línea]

- Durán, C. (2013) “La escoleta de música de la catedral de Guadalajara (1691-1750)” en el libro *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, México: CIESAS, UDG y Colegio de Jalisco.
- Flores, G. (2009). *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad Púrepecha*. Juan Pablo editor y UAEM. [en línea]
- Flores, F. y Ruiz, R. (2015) “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca.” En Flores, G. *Las Bandas de viento en México*. México: INAH, pp. 183-205 [en línea]
- Flores, G. (2014). “Memoria colectiva, región sociomusical y bandas de viento en Totolapan, Morelos”. En *Revista Cuicuilco*. vol. 21, núm. 61, septiembre-diciembre, 2014, pp. 189-210 Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, México. (2015)
- Gasché, J. (2008). “Niños, maestros, comuneros y escritos antropológicos como fuentes de contenidos indígenas escolares y la actividad como punto de partida de los procesos pedagógicos interculturales: un modelo sintáctico de cultura”. En M. Bertely, J. Gasché, y R. Podestá (Coords.). *Educando en la Diversidad. Investigaciones y experiencias educativas interculturales y bilingües*. México: Paidós.
- García, P. y Luengas, R. “Las culturas musicales de Oaxaca. Diversidad de un patrimonio aun no reconocido.” En: Híjar, F. (coord.) (2009) *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*. México: CNCA/Dirección General de Culturas Populares, pp. 107-117. [en línea]
- Ghiardo, F. (2004). “Generaciones y Juventud: Una relectura desde Manheim y Ortega y Gasset”. *Última Década*, (20), junio de 2004, CIDPA Viña del Mar Chile, pp.11–46.
- Giménez, Gilberto. (2009). “Cultura, identidad y memoria: Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”. *Frontera norte*, 21(41), 7-32. . [en línea]
- Gómez, I. (2021). “Cómo ser músico en Oaxaca en la segunda mitad del siglo XVI”. En Córdova, M. y Tatiana Pérez (Coord) *Oaxaca: espacios, sociedad y arte en transformación, Siglos XVI al XX*, Oaxaca: AGEO/UABJO.

- Gómez, L y Mauleón, G. “Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglo XVI-XVIII.” en Navarrete, S. (2013). *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México: CIESAS.
- Guber, R. (2001). “Una breve historia del trabajo de campo etnográfico”. En *La etnografía. Método, campo, reflexividad*, (pp. 23-40). Grupo editorial Norma.
- Hale, Ch. (2007). “Reflexiones sobre la práctica de una investigación descolonizada”. Anuario CESMECA, (pp. 297-313). UNICAH, México.
- Hernández, J. (2011) “Una expresión de la asociación intercomunitaria: La Unión de Autoridades Municipales del sector Zoogocho” en Ramos, D. (Coord) *La microrregión Zoogocho, Oaxaca. Salidas y entradas, miradas encontradas*, Oaxaca: UABJO.
- Hernández, S. (2015) “El arte de aprender, ser músico y hacer música en comunidad: La Banda Infantil y Juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya, Oaxaca”. En Flores, G. (2015) *Las Bandas de viento en México*. México: INAH, pp. 207-230. [en línea]
- Hirsch, Silvia, *et al.*, (2006). “Lengua e identidad: ideologías lingüísticas, pérdida y revitalización de la lengua entre los tapetes” en *Indiana* 23, pp. 103-122.
- INEGI (1950-2000) *Censo General de Población y Vivienda* (varios años). México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía. [Censo de Población y Vivienda 2020 \(inegi.org.mx\)](http://inegi.org.mx)
- Jorquera, M. (2004). “Métodos históricos o activos en educación musical”. *Revista electrónica de LEEME*, ISSN 1575-9563, N°. 14, 2004. [en línea]
- Jorquera, M. (2010). “Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española”. *Revista musical chilena*, 64(214), 52-74. [en línea]
- Juan, V. (2022) *Los múltiples rostros de la ciudadanía. Multiculturalidad, representación, política y poder local*, México, Plaza y Valdés.
- Krotz, E. (2002) *La otredad cultural entre utopía y ciencia*, México, FCE-UAM. [en línea]

- Lassiter, L. (2005). "Collaborative Ethnography and public anthropology." *Current Anthropology*, 46(1), 83-106.
- Levinson, B. y Dorothy Holland. (1996). "La producción cultural de la persona educada: una introducción" (Traducción) "The cultural production of the educated person: An Introduction". En: B. Levinson, D. Foley y D. Holland (eds), *The cultural production of the educated person. Critical ethnographies of schooling and local practice*. State University of New York, New York, pp. 1-54
- Lutowicz, A. (2012) "Memoria sonora Una herramienta para la construcción del relato de la experiencia concentracionaria en Argentina" ev. *Sociedad & Equidad* N° 4, Julio de 2012. Pp. 133-152 . [en línea]
- Luengas, R. (2008) *Automodelo para las músicas de la tradición oral en Oaxaca*. Recomendaciones de la Fonoteca Eduardo Mata: Oaxaca, INBAL. [en línea]
- Maldonado, B. (2011) *Comunidad, colonialidad y colonialismo en Oaxaca. La nueva educación comunitaria y su contexto*, CSEIIO/Universidad de Leiden.
- Mendoza, E. (2004) "Las primeras misiones culturales ambulantes en Oaxaca 1926-1932, ¿Éxito o fracaso?" En *Cuadernos del Sur*, Año 10, número 20, marzo, Oaxaca. . [en línea]
- Meyer, L y Bizberg, I (2009), *Una historia contemporánea de México*, Tomos I, II, III y IV, México, Océano.
- Morello, G. (2013). "El Concilio Vaticano II y su impacto en América Latina: a 40 años de un cambio en los paradigmas en el catolicismo", *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 49(199). [en línea]
- Nahmad, S (1978) "La educación bilingüe y bicultural para las regiones interculturales de México" (pp. 223-244) en el libro *INI 30 años después. Revisión crítica*.
- Nava, F. (2010) "Las muchas músicas de los pueblos y las numerosas sociedades indígenas", en Tello, A. (coord.) *La Música en México. Panorama del Siglo xx*, México: FCE.
- Navarrete, S. (2001). "Las capillas de viento en Oaxaca del siglo XIX". En *Heterofonías. Revista de Investigación Musical*, núm. 124, pp. 9-27. [en línea]

- Navarrete, S. (2000) (2005). “La genealogía de la banda de Zoochila” (Texto inédito)
- Navarrete, S. (2010) *Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca. Diversidad y Educación Musical Sustentable*, Conacyt-Gobierno del Estado de Oaxaca. (Documento inédito) Oaxaca.
- Navarrete, S. (2010) “De la capilla de coro renacentista a la capilla de viento en el contexto de parroquias y doctrinas de Oaxaca entre los siglos XVI al XIX” en la *Revista Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Memoria del V Foro Internacional de Música Tradicional*. Núm.. 90 Nueva Época. Septiembre-diciembre
- Navarrete, S. (2013) “Comunidad y ciudadanía: La transición de las capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca”. En: Navarrete, S. (coord.) (2013). *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México: CIESAS, pp. 301-361.
- Nolasco, M (1978) “Educación indígena: una experiencia en Oaxaca” en el libro *INI 30 años después. Revisión crítica*.
- Olmos, M. (coordinador) (2016) *Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales*, México: INAH/Colegio de la Frontera Norte. [en línea]
- Ortiz, L. (1999). “Acción, significado y estructura en la teoría de Anthony Giddens”. En *Convergencias*. México, 20, pp. 57-84. [en línea]
- Payán, M. (2017) “Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulapam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca”. Tesis para obtener el grado de maestría en etnomusicología. Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México. [en línea]
- Pineau, P. (2001) *La escuela como máquina de educar*, Argentina: Paidós.
- Piñón, G (1988) “Crisis agraria y movimiento campesino (1956-1986)” en *Historia de la cuestión agraria mexicana. Estado de Oaxaca 1925-1986* Volumen II Juan Pablo
- Ramos, D (2008) “Migración rural-urbana y redes sociales. El caso de la Sierra Norte de Oaxaca” *El Cotidiano*, núm. 148, marzo-abril, pp. 95-104 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México

- Ramos, D, Reyes, V, Ruíz, A y Alvarado, A. (2011) “Migración y transformaciones socioeconómicas en la microrregión Zoogocho, Oaxaca” en Ramos, D. (Coord) *La microrregión Zoogocho, Oaxaca. Salidas y entradas, miradas encontradas, Oaxaca: UABJO.*
- Rappaport, J. (2010) “Más allá de la observación participante: la etnografía colaborativa como innovación teórica”. En Xóchitl Leyva (coord.) *Conocimientos y prácticas políticas: reflexiones desde nuestras prácticas de conocimiento situado* (Tomo II), (pp. 327-369). México/Guatemala/Perú: CIESAS/UNICAH/PDTG/UNMSM.Reina, 1988
- Rappaport, Joanne (2021). *El cobarde no hace historia: Orlando Fals Borda y los inicios de la investigación acción participativa*, Colombia: Editorial Universidad del Rosario.
- Reina, L (1988) Introducción *Historia de la cuestión agraria mexicana. Estado de Oaxaca Tomo II (1925-1986)* Juan Pablo editor/UABJO/Gobierno de Oaxaca/Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, 1988.
- Restrepo, E. (2016), “Etnografía: alcances, técnicas y éticas,” *Biblioteca Digital Juan Comas*. [en línea]
- Restrepo, E (2018) TALLER DE ETNOGRAFÍA | 1ra sesión | ¿De qué se trata la labor etnográfica? Eduardo Restrepo [Facultad de Ciencias Sociales UNMSM](#) [\(youtube.com\)](#)
- Ríos, M. (2013) *Bené wha Iball, bené lo yaá. Identidad y etnicidad en la Sierra Norte Zapoteca*. México: UNAM.
- Ríos, M. (1995) “Ubicación, naturaleza y población de la Sierra Norte” en Mino, F. (2017) (Comp) *Bebe xhon, Bebe xidza, Bene xan y Bini yetzi keriu (Zapotecos de la Sierra Norte)* Antología, Oaxaca: IEEPO.
- Ríos, M. (1995) “Organización social de las comunidades serranas a finales del siglo XX” en Mino, F. (2017) (Comp) *Bebe xhon, Bebe xidza, Bene xan y Bini yetzi keriu (Zapotecos de la Sierra Norte)* Antología, Oaxaca: IEEPO.
- Romero, M (2000) Introducción a *Guía del Archivo Histórico del Registro Agrario Nacional Delegación Oaxaca* en Hugo Santos Gómez y Yanga Villagomez Velázquez, El Colegio de Michoacán, 2007.
- Romero, M, Sánchez C, Bailón, J (2011) *Oaxaca, historia breve*, Colmex/FCE/ FHA, 2011.

- Rockwell y Ezpeleta (1983) “La escuela: Relato de un proceso de construcción teórica” (Ponencia presentada en el seminario CLACSO sobre educación, Pao Paolo, Brasil, junio). [en línea]
- Rockwell, Elsie (1997). “La dinámica cultural en la escuela”. En Padawer, A. (2018). *Vivir entre escuelas. Relatos y presencias. Antología esencial*. Argentina: CLACSO. [en línea]
- Rockwell, Elsie (1999) “Tres planos para el estudio de las culturas escolares”. En Padawer, A. (2018). *Vivir entre escuelas. Relatos y presencias. Antología esencial*, Argentina: CLACSO. [en línea]
- Rockwell, E. (2002). “Imaginando lo no documentado: del archivo a la cultura escolar.” En: Elsie Rockwell. *Vivir entre escuelas: relatos y presencias*. CLACSO. [en línea]
- Rockwell, E. (2009) *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, México: Paidós. [en línea]
- Rockwell, E. (2011). “Los niños en los intersticios de la cotidianeidad escolar: ¿resistencia, apropiación o subversión?” En Padawer, A. (2018). *Vivir entre escuelas. Relatos y presencias. Antología esencial*, Argentina: CLACSO. [en línea]
- Rockwell, E. (2011). “Recuperar la historia en la antropología de la educación” En Padawer, A. (2018). *Vivir entre escuelas. Relatos y presencias. Antología esencial*, Argentina: CLACSO. [en línea]
- Rosoff, N y Cadaval, O. (1992) “The Fiesta: Rhythm of Life in the Sierras of Mexico and The Altiplano of Bolivia”, en *Native American Dance. Ceremonies and Social Traditions*, National Museum of The American Indian, New York, U.S
- Semio, I, (1993). *La transición interrumpida: 1968-1988*, México, Universidad Iberoamericana
- Sigüenza, S. (2007). *Héroes y escuelas. La educación en la Sierra Norte de Oaxaca (1927-1972)*. México: INAH/IEEPO. [en línea]
- Simonet H. (2001) *Banda: Mexican Musical Life Across Borders*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, [en línea]

- Small, Ch. (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening (Music / Culture)* Edición Kindle. [en línea]
- Speed, Shanon (2010). “Forjado en el diálogo: hacia una investigación activista críticamente comprometida”. En Xóchitl Leyva (coord.), *Conocimientos y prácticas políticas: reflexiones desde nuestras prácticas de conocimiento situado* (Tomo I), (pp. 273-298). México/Guatemala/Perú: CIESAS/UNICAH/PDTG/UNMSM.
- Suárez-Mota, M. E., J. L. Villaseñor y M. B. Ramírez-Aguirre. 2018. “Sitios prioritarios para la conservación de la riqueza florística y el endemismo de la Sierra Norte de Oaxaca, México”. *Acta Botánica Mexicana* 124: 49-74. DOI: 10.21829/abm124.2018.1296
- Tavárez, D. (2013) “*Cristo en la Sierra Norte: la reinterpretación del cristianismo en el género ritual y musical zapoteco*”. En: Navarrete, S. (coord.) (2013). *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México: CIESAS, pp. 203-229
- Torres, A. (2016) “La recuperación colectiva de la historia y memoria como práctica educativa popular” en *Revista Decisión*, 8 enero - agosto 2016. [en línea]
- Torres, A. (2014) *Hacer historia desde abajo y desde el sur*, Colombia. [en línea]
- Tuhiwaii, L. (2016 [1999]). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- Thomson, G. “The Ceremonial and Political Roles of Village Bands, 1846-1974” en William H. Beezley, Cheryl English Martin, William E. French, *Ritual of Rule, Ritual of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, EUA: Scholarly Resorces Inc.
- Valencia, L y Villalón G. “El pensamiento social e históricos” (115-123) en Jara, M y Santisteban A (2018) *Contribuciones de Joan Pagés al desarrollo de la didáctica de las ciencias sociales, la historia y la geografía en Iberoamérica*: Argentina. Universidad Nacional de Camahue, Argentina y Universidad autónoma de Barcelona.
- Walsh, C. (2009). “Interculturalidad Crítica y Pedagogía de-colonial: Apuestas (des)de el insurgir, re-existir y re-vivir”, pp. 1-29. [en línea]
- Warman, A. (2001) *El campo mexicano el siglo XX*, FCE.

Páginas de Internet

www.casa.oaxaca.gob.mx

www.fomentomusical.cultura.gob.mx

[www.facebook.com/Lhuei Ban](https://www.facebook.com/LhueiBan)

[www.facebook.com/Mi lindo Zoochila](https://www.facebook.com/MiLindoZoochila)

<https://mexico.pueblosamerica.com/i/santiago-zoochila/>

<https://ojodeaguacomunicacion.org/audiovisuales/series/tradicion-transicion/>

Fuentes audiovisuales

Camacho, G. Conferencia “Signos sonoros de la Huasteca” 27 de abril de 2023, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM [\(YouTube.com\)](#)

Codeco Azachis. (2021) *Historias Invisibles* (Documental producido por Cervecería Victoria México) [\(YouTube.com\)](#)

Canal 22. (2009). *Oaxaca, bandas de viento zapotecas de la Sierra Juárez*. Programa Tocando tierra [\(YouTube.com\)](#)