

# 4

## Las bandas, la memoria y la identidad en el Bajío guanajuatense mexicano

Luis Omar Montoya\*

*Magister en Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa (México)*



*Recibido: 4 de Noviembre de 2009*

*Aceptado: 6 de Mayo de 2010*

**Resumen:** Este artículo analiza las músicas de las bandas de viento en el Bajío Guanajuatense en México. Desde la etnomusicología, parte de la idea de que "Hacer música" es un acto colectivo que involucra sensibilidad, apropiación y transmisión de conocimiento o de capital cultural de manera tal que las músicas puedan entenderse como prácticas culturales donde las audiencias, ejecutantes, instrumentos y hasta elementos tecnológicos forman parte del musicar; es decir, las músicas son también un discurso cultural que tiene absoluta relación y explicación en procesos socio- históricos concretos asociados a otros procesos sociales como la identidad, la memoria y el cambio sociocultural.

**Palabras clave:** Etnomusicología/ Bandas de viento/ Guanajuato.

**Abstract:** This article presents an analysis about the music produced by wind bands located in the Bajío Guanajuatense in México. The ethnomusicology introduces the idea that "making music" is a cooperative action which involves sensibility, appropriation and knowledge or cultural capital transmission, in order to understand music as cultural practices where the audiences, musicians, instruments, and even technological instruments compose the writing music, it means, the music is also a cultural speech that has a complete relation and explanation in concrete socio- historic processes associated to other social processes such as identity, memory and socio cultural changes.

**Key Words:** Ethnomusicology/ Wind bands/ Guanajuato.

El Bajío guanajuatense es una región natural, una región económica y sobre todo, una región socio cultural. En ella se localizan decenas de bandas de viento, arraigadas y fundamentales en la vida social de sus comunidades. Si bien el Bajío no es sólo Guanajuato, optamos por esta delimitación regional con base en los resultados de nuestra investigación. Los banderos del Bajío guanajuatense, en su cotidianeidad y en la práctica musical, se asumen como habitantes de una región llamada Bajío, situación que les permite compartir su talento en comunidades queretanas, michoacanas y mexiquenses. Las bandas y los músicos guanajuatenses dialogan con otras realidades territoriales. Esto sucede porque comparten una misma tradición cultural, vinculada a las bandas de viento y al catolicismo.

Hablamos del Bajío guanajuatense porque no todo Guanajuato es Bajío. De acuerdo con Rafael Tovar Rangel, en su Geografía de Guanajuato, el Bajío guanajuatense se explica a partir de los ríos Lerma, Laja, Guanajuato y Turbio. Las sociedades abajeñas guanajuatenses se asentaron alrededor de estas fuentes de vida. Tovar Rangel (2003) afirma que, actualmente, los municipios que integran al Bajío guanajuatense son: Pénjamo, Abasolo, Valle de Santiago, Cortazar, Celaya, Apaseo el Grande, Apaseo el Alto, Cuernavaca, Irapuato, Pueblo Nuevo, Salamanca, Santa Cruz de Juventino Rosas, Villagrán, Comonfort, Purísima del Rincón, San Francisco del Rincón, Romita, Silao, León y Manuel Doblado.

## I.- Las músicas y las ciencias sociales

El primer problema teórico-conceptual que marca el sentido de nuestra propuesta es qué entendemos por música, cómo deben abordarse los fenómenos musicales desde las ciencias sociales, desde la historia y la etnomusicología. En ese sentido, y con base en autores como Francisco Cruces, Elie Siegmeister, John Shepherd, Christopher Small y John Blacking, "hacer música" no es sólo ejecutar bien o mal un instrumento. "Hacer música" es un acto colectivo que involucra sensibilidad, apropiación y transmisión de conocimiento o de capital cultural, de acuerdo con Pierre Bourdieu (2002) .

En la misma directriz que marcan los etnomusicólogos referidos para saber qué es la música, necesitamos preguntarnos quién escucha y quién toca y canta en una sociedad dada (como la del Bajío guanajuatense) y por qué lo hace. Lo que no le agrada a un hombre puede emocionar hasta el llanto a otro individuo, y esto no se debe necesariamente a la calidad absoluta de la música en sí, sino que tiene que ver con los significados y representaciones que esas prácticas musicales le dicen como parte de una cultura o de un conglomerado humano. "Hacer música" tampoco tiene que ver sólo con proezas técnicas al momento de la ejecución<sup>1</sup>. Por eso, para John Blacking (2003) *"la eficacia funcional de la música parece ser más importante para los escuchas que la complejidad o simplicidad del exterior"*. El acto de "hacer música" puede verse como fenómeno estrictamente musical pero también histórico, sociológico, comunicacional, antropológico y etnomusicológico.

<sup>1</sup> Al nivel de interpretación técnica se le conoce como musicalidad.

Las músicas deben entenderse como prácticas culturales donde las audiencias<sup>2</sup>, ejecutantes, instrumentos y hasta elementos tecnológicos forman parte del musicar (Shepard, 1997). Para Elie Siegmeister, el gran cuestionamiento que debemos hacerle a la historia es por qué ha estudiado a las músicas en forma aislada del curso general del desarrollo social y humano.

Hicieron de la historia de la música la historia de los músicos, de individuos notables que desarrollaron todo desde su conocimiento interior, como si "hacer música" no fuera un acto absolutamente colectivo e incluyente. Por ello, y retomando los inteligentísimos cuestionamientos de Elie Siegmeister, hay que preguntar por ejemplo, por qué la música vocal predominó en un periodo de la historia y la música instrumental en otro, por qué en un periodo predominó la rigurosidad de la forma, en otro el virtuosismo instrumental, en un tercero el contenido emocional y por qué imperan las formas de contrapunto en un tiempo, en otro las armónicas y en un tercero las de contrapunto otra vez (Siegmeister, 1938). "Hacer música" tiene que ver con procesos históricos concretos y también con vivencias existenciales, ya sean éstas individuales o colectivas. Por eso *"la principal función de la música es involucrar a las personas en experiencias compartidas dentro del marco de su experiencia cultural"* (Blacking, 2003).

Las músicas son más que sonidos y silencios que se colocan de manera alternada y armónica para producir sensaciones estéticas a los oyentes. Las músicas son sonidos significativos culturalmente, producidos de formas intencionales y compartidas por un grupo humano que responden a códigos culturales que comparten el ejecutante y el escucha. La música significa, re-significa y comunica realidades, culturas e identidades, (Martínez, 2009).

A la pregunta concreta de por qué los científicos sociales debemos estudiar las músicas, la respuesta es porque aunque normalmente las músicas son territorios especializados, también son un discurso cultural que tiene absoluta relación y explicación en procesos socio-históricos concretos. Si bien, el análisis formalmente musicológico no me es accesible como yo quisiera, ni resulta una realidad especialmente relevante para mis intereses, otras aproximaciones como la reflexión histórica sí lo es. Los científicos sociales debemos y queremos dar cuenta de las músicas porque forman parte importante del tejido social, no sólo en el Bajío guanajuatense, sino en todo el mundo. El asunto es más bien, qué, cómo y desde qué lugar social problematizamos a las músicas, pues éstas guardan relaciones con otras actividades y experiencias vitales de regiones socio culturales, como la del Bajío guanajuatense<sup>3</sup>. Entonces cómo defines lo musical tiene que ver con la disciplina desde la cual quieres estudiar a las prácticas musicales. Hasta dónde las músicas se construyen socialmente y son producto de grupos más que de individuos como suelen tratarlo las historias convencionales.

Para dar respuesta a los cuestionamientos antes señalados, es necesario proponer los siguientes deslindes teóricos-conceptuales. Primero, no existe la música sino las músicas. Segundo, existe la música vocal y la música instrumental. Tercero, no existen las músicas tradicionales sino las culturas de tradición oral. Cuarto, debemos hablar de tradiciones musicales y no de culturas musicales. Quinto, no olvidemos que las músicas y las identidades son procesos sociales. Sexto, las músicas son influidas por procesos históricos pero las músicas también provocan cambios sociales, un ejemplo es la salsa en EEUU.

<sup>2</sup> Con audiencias nos referimos a un término en plural pues no existe una audiencia homogénea ni masiva, sino diferenciada y segmentada en diversos grupos (Mejía, et al 2009).

<sup>3</sup> Se recomienda leer Finnegan (1998)

Séptimo, las prácticas musicales están influidas por eventos marcantes. Octavo, no hay estilos musicales sino variantes musicales. Noveno, debemos hablar de “hacer músicas” y no de música como si sólo con invocarla los procesos se diesen en automático.

## II.- Las bandas de viento

Las bandas de viento son sólo un ejemplo entre las diversas manifestaciones musicales guanajuatenses, las cuales encontramos focalizadas en comunidades rurales, interactuando con las queretanas, michoacanas, zacatecanas, poblanas y jaliscienses, pues la tradición no respeta construcciones políticas. Las bandas de viento guanajuatenses están concentradas en el campo por razones históricas, como por el hecho de que la mayoría de los músicos son campesinos<sup>4</sup>. Ellos combinan el trabajo de la tierra con la devoción a Euterpe<sup>5</sup>. Para reforzar el argumento compartimos con el lector una cita de Jorge Amós Martínez Ayala, donde expone la importancia de la música en el Bajío mexicano:

*La música es parte fundamental de la celebración, la anuncia con flautas, chirimías y tambores que recorren las calles para recordar a los pobladores que ha llegado la víspera y hay que barrer, traer la leña, poner las ollas al fuego y comenzar los preparativos. Acompaña a los fiesteros del Bajío con orquesta y coro en la Iglesia, con mariache en la casa, con banda en la plaza y en el corral de toros. Sencillamente: sin música no hay fiesta (Martínez,2008:15).*

La banda de viento es una agrupación moderna producida por instrumentos fabricados en talleres industriales y para mercados internacionales, a diferencia de los instrumentos de cuerda y madera creados por los propios músicos; por tanto, la primera responde al mercado capitalista internacional. Inclusive el repertorio clásico europeo para bandas de viento fue vendido en México hasta la década de 1970, en partituras que cada maestro instrumentaba y arreglaba. Esta práctica musical facilitó una homogeneización en el consumo de partituras<sup>6</sup>; aunque con variantes regionales y con la interpretación propia de cada ejecutante o músico. Después con la llegada del disco y la radio, la música se transformó, ahora el consumo es directo pues no hay intermediarios (músicos). Pero no significa que estos procesos hayan tenido lugar en el Bajío guanajuatense o que necesariamente se presentaran de la misma forma que en otras latitudes.

<sup>4</sup> Esto es de importancia capital pues suele afirmarse que la ciudad, y no el campo, es la fuente de aportaciones culturales. Esta creencia está muy alejada de la realidad musical guanajuatense.(Shanin, 1979).

<sup>5</sup> Un obrero, por ejemplo, difícilmente tiene la posibilidad de crear pues el día está destinado a laborar, comer y dormir: la dinámica capitalista también secuestra las mentes.

<sup>6</sup> La partitura impresa facilitó la ejecución al aficionado y permitió que más músicos se dedicaran a la transcripción de obras, con lo cual pudieron interpretarse melodías originalmente compuestas para otros instrumentos que quizás eran difícilmente asequibles (Sanromán, 2007)

Otro elemento histórico de importancia, antes de comenzar con la lectura del cuerpo del trabajo, es que hasta antes de la llegada del pistón (1808), las trompetas tenían que tocarse en grupos de diferentes tamaños para ajustar entre todos los altos, los medios y los bajos. Con el pistón cada instrumento pudo hacerlo solo con mover las llaves. La invención del pistón trajo consigo la manufactura en serie y en fábricas. Las trompetas, clarines y demás aerófonos dejaron de ser fundidos por campaneros en talleres artesanales donde cada instrumento era único. Los constructores especializados dejaron de tener la misma importancia y el obrero vino a desplazar su oficio. Ambos sentidos le dan un carácter moderno a los instrumentos de pistón. Éstos son creados bajo las reglamentaciones productivas de una lógica capitalista de mercado y con base en ella se desarrolla (Sanromán,2007).

De acuerdo con Susan Smith, las bandas de música forman parte de la “*explosión del entretenimiento popular*” que acompañó al aumento de los salarios, además del acrecentamiento del tiempo libre en un periodo de expansión económica. Las bandas de viento florecieron en relación a la producción en masa de los instrumentos musicales. Las bandas de latón son un producto cultural de la industrialización. No es casual que desde su nacimiento, la banda de viento este ligada a la clase trabajadora, a los campesinos, a los obreros. Las bandas de viento democratizaron la música entre la clase trabajadora<sup>7</sup> (Smith,1997).

La banda es la expresión de la modernidad decimonónica en la música; pero el fenómeno no es sólo de hegemonía cultural y aceptación acrítica del dominio; pues en América además de polkas, vales y marchas, se toca jazz en Nueva Orleans, waynos en Perú y Bolivia, porros en Colombia, jarabes en la Mixteca y corridos en el Bajío; apropiaciones que son en gran medida identitarias, pues la música marca fronteras no sólo estéticas sino también sociales, culturales y étnicas. Hay una apropiación de los instrumentos y de la instrumentación creados por el capitalismo, por ello los equilibrios instrumentales, las orquestaciones, las técnicas de ejecución, los ritmos, tempos y matices quedan en libertad; así que vemos agrupaciones de metales llamadas “banda de viento” en muchos lugares, pero lo que oímos no tiene la uniformidad pretendida por el capitalismo para el consumo cultural de las masas. Claro está que se producen miles de saxhorn o “chúrchunas” Arban, trompetas Silvertone, trombones King, platillos Zildjian, tambores Herch, tuba Yamaha, ahora integrados con sintetizadores Korg, Moog y Roland para formar las “tecnobandas” que tocan cumbias, tierracali, pasito duranguense y abajeños (Martínez, 2009).

### III.- La memoria

Por lo anterior recurrimos a Paul Ricoeur, dado que nuestra tarea principal estribó en construir las historias a partir de la memoria, desde la archivística hasta la biológica. Para Ricoeur (2004) “*en la memoria me encuentro a mí mismo, me acuerdo de mí mismo, de lo que hice, cuándo y dónde lo hice y qué impresión sentí cuando lo hacía. Es tan grande la memoria que me acuerdo hasta de haberme acordado*”. La memoria supone la asimilación subjetiva de la experiencia individual y colectiva, lo que pone en entre dicho la pretensión por volver objetivo todo discurso histórico. Hay memoria cuando transcurre el tiempo, y su referente obligado es el pasado, es decir, la historia. No ten-

<sup>7</sup> Algunos científicos sociales han visto el movimiento de la banda de cobre como uno de los más notables logros culturales de la clase trabajadora. Ven a la banda de viento como una forma de resistencia cultural y un facilitador en la educación de los obreros, desde finales del siglo XIX, al menos en Inglaterra (Smith,1997).

emos mejor recurso para acceder al pasado que la memoria misma, ella es nuestro medio por excelencia para significar y re significar un pasado, no sólo individual sino colectivo, por eso el testimonio *"constituye la estructura fundamental de transmisión de memoria histórica, a la práctica misma de la historia"* (Ricoeur, 2004:40). *Es decir, "toda historia fue, es y será historia del tiempo presente"* (Koselleck, 2007).

La sociedad, del mismo modo que el individuo, no puede ser amnésica (Perrot, 2007). Esta afirmación pone en el centro de la discusión el asunto de la memoria. Diversos autores hablan de memoria biológica, de memoria social, de memoria histórica, de memoria colectiva, de memoria archivística, de archivos de memoria, de memoria privada, de memoria institucional, de memoria cultural, de memoria social y del olvido<sup>8</sup> como su contraparte, sin el cual difícilmente podemos explicarlas. Como sea, lo importante es entender que la *"memoria es una fuente crucial para la historia"* (Jeling,2002),

No es casual, entonces, que se hable de la memoria como *"un archivo sentimental, familiar, cultural, social, político, económico, y sobre todo, histórico"* (Jácome, 2009)

Gabriel Restrepo (1998) habla de la memoria como un proceso abierto de reinterpretación del pasado que *"deshace y rehace sus nudos para que se ensayen sucesos, explicaciones y comprensiones"*. Para él, la memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones en el presente. Gonzalo Sánchez (2006) complementa las aportaciones de Gabriel Restrepo y arguye que ésta es una forma de *"representación del discurso del tiempo"*, que la memoria es *"nuestra relación con el pasado"* y que es también, la *"representación mental de procesos sociales y culturales"*.

De acuerdo con Aristóteles, hay memoria cuando transcurre el tiempo. Paul Ricoeur (2003) afirma que cuando se habla de memoria, regularmente se piensa en la representación del pasado como una imagen, como la función específica de acceso al pasado; que gracias a la memoria significamos y re significamos el pasado y que *"no tenemos otro recurso, sobre las referencias al pasado, que la memoria misma"*. En ese sentido podemos afirmar que la memoria *"nos ayuda a construir las historias"* y que la relación entre la memoria y la historia puede entenderse en dos planos distintos: el de la memoria individual y el de la memoria colectiva, *"ambas representan la suma de los hechos conocidos"* (Yavetz, 2007).

¿Cómo se verifica la transmisión de la memoria al interior de la familia, desde una generación a la siguiente, de padres a hijos, de profesores a alumnos, de los fundadores a sus sucesores? Es un cuestionamiento que plantea René Rémond (2007). Por su parte, Mario Camarena Ocampo (2004) afirma que la familia es una institución que tiene en la memoria el argumento máximo que le permite existir. Por eso *"el pasado tiene que ver con la memoria, con la familia y con la historia"* (Sarlo, 2005). Ambas argumentaciones son valiosas para el texto presente, pues las bandas de viento en el Bajío guanajuatense tienen en la familia la institución

---

<sup>8</sup> Lo más habitual es considerar el olvido como la falta de memoria. Olvido es un concepto que implica o remite a un vacío. Puede presentarse como simple fallo de la memoria; aunque también hay olvido premeditado. Es imposible vivir sin olvido. El olvido es un factor de salud. Necesitamos la memoria, ésta nos constituye, pero cierta dosis de olvido es necesaria. Olvido es desmemoria, desarraigo y ausencia (Moreno, 2007).

rectora de sus tradiciones. Sin la familia es imposible entender las prácticas musicales de esta región socio cultural abajeña. Ese conocimiento heredado se alimenta de la memoria y esa memoria familiar es modelada por las experiencias de las diversas generaciones, así como por la “*idea que éstas se forman de la historia*” (Yavetz, 2007).

El hombre se define por su memoria individual, la que está ligada a la memoria colectiva, arguye Elie Wiesel (2007), y que la memoria “*se halla indisolublemente unida a la identidad, de manera que las dos se sustentan mutuamente*”. Así es, la memoria tiene que ver con la identidad individual, y sobre todo, con las identidades de los pueblos. A este punto quería llegar. La memoria colectiva de los pueblos, de las comunidades y de las regiones socio culturales tienen que ver con la tradición y con la identidad, por eso es deseable que se preserven y se transmitan sus prácticas culturales, incluidas las musicales (Vernant, 2007).

Gonzalo Sánchez (2006) de la Universidad Nacional de Colombia señala que la memoria es un poderoso recurso para la recuperación o afirmación de identidades, que ésta nos remite a la construcción de identidades, es decir, a las representaciones que nos hacemos de nosotros mismos. Que la memoria es resistencia a la desaparición de la propia identidad, y que la memoria es una de las armas o mecanismos de resistencia que tienen los pobres, los obreros, los campesinos, los marginados, los olvidados y los músicos de tradición oral. Por eso, las prácticas culturales son un lugar de memoria, de defensa de la identidad (Touraine, 2007).

La memoria se presenta de diversas maneras, como ya señalamos. La memoria no se reduce a las vivencias y al conocimiento de los músicos de tradición oral, sino que ésta se diversifica y se manifiesta en los documentos de archivo. Si bien, la objetividad en la historia no existe, ni siquiera en el documento escrito, es menester hacer pública la información localizada en los archivos de carácter histórico.

#### IV.- La cultura y la identidad

En 1970 aparece “The interpretation of cultures” (1973), de la autoría de Clifford Geertz. Con su obra se inaugura la fase simbólica en la formulación y aplicación investigativa del concepto cultura. Geertz buscaba especializar el concepto, para así poder acercarse a una mayor eficacia teórica. Por tanto, para Clifford, la cultura son “*estructuras de significación socialmente establecidos*”; por eso se dice que la cultura debe ser vista como un texto. Geertz expone:

*Lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas formas simbólicas, y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. Todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no sólo la cadena fónica o la escritura, sino también los modos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y artefactos, la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos. Lo simbólico recubre el vasto conjunto de*

*los procesos sociales de significación y comunicación. La cultura interviene como un sistema de signos y pasa por las experiencias sociales y los mundos de vida de los actores en interacción (Geertz, 1973).*

Giménez Montiel complementa lo argumentado por Clifford Geertz:

*La cultura, tal como la hemos definido, no sólo está socialmente condicionada, sino que constituye también un factor condicionante que influye profundamente sobre las dimensiones económica, política y demográfica de cada sociedad. Max Weber, por ejemplo, ha ilustrado magistralmente la influencia de la religión sobre la economía en su obra "La ética protestante y el espíritu del capitalismo" (1985). Y después de él, numerosos científicos sociales han demostrado que la cultura define las finalidades, las normas y los valores que orientan la organización de la producción y del consumo. Sabemos que la base del poder no es sólo la fuerza, sino también la legitimidad (concepto cultural), y que las grandes familias políticas invocan fundamentos ideológicos, filosóficos y religiosos (Giménez, 1999: 47).*

Con base en el mismo científico social mexicano, hablar de cultura es remitirnos a la identidad pues *"existe una relación conceptual indisociable entre ambos"* (Giménez, 2010). En ese sentido, identidad puede ser definida como la *"cultura interiorizada en forma específica, distintiva y constructiva por los actores sociales en relación con otros actores"* (Giménez, 2010)

Como la cultura no puede cobrar vida más que a través de los actores sociales que la portan, la cultura sólo puede proyectar su eficacia por mediación de la identidad. Con base en lo anterior podemos afirmar que las identidades se construyen a partir de la apropiación de repertorios culturales, los cuales funcionan como diferenciadores (hacia afuera) y como definidores (hacia adentro). Por lo tanto, la ausencia de una cultura es también la inexistencia de una identidad, ya sea individual o colectiva <sup>9</sup>.

Las aproximaciones teóricas de Clifford Geertz, en relación al concepto cultura, son las más adecuadas; sobre todo si consideramos que su apuesta es por los significados de las representaciones humanas. Es decir, lo más importante no es dar cuenta de acontecimientos históricos, sino subrayar la importancia del estudio de las bandas de viento en la construcción de la vida social del Bajío guanajuatense, por ejemplo. La cultura ya no es el atril, el repertorio o el instrumento, sino los usos, significados y re significaciones de éstos en una sociedad dada y sus explicaciones culturales en relación a momentos específicos de un pasado común que hacen del Bajío una región socio cultural.

---

<sup>9</sup> *Toda identidad conlleva un cambio y una continuidad, en el entendido que éstas se establecen por actos de representación e identificación. Por lo anterior, y con base en Wade, es posible hablar de diversidades identitarias. Las identidades de los pueblos evolucionan y toman diversas formas a través del cambio social, es decir, no hay una identidad fija; aunque de forma muy general podemos afirmar que la identidad "existe al detectar los rasgos que constituyen lo propio". (Wade, 2002) (Villoro, 1996)*

Gilberto Giménez (1999) afirma que la región *“es la representación espacial que recubre realidades diversas en cuanto a su extensión y a su contenido”*. El mismo epistemólogo mexicano propone una taxonomía de regiones. Habla de una *“región histórica”*, a la que define como *“lugar a donde permanecen ancladas las tradiciones rurales, más bien aisladas de los centros urbanos, dotados de cierta homogeneidad natural, cultural y económica, con una economía predominantemente agrícola con implicaciones en lo cultural”* (Giménez,1999).

Giménez (1999) arguye que la región socio cultural *“es un territorio tatuado por la historia”*. Par él, la región socio cultural se convierte en soporte de la memoria colectiva y *“en el espacio de inscripción del pasado de grupos humanos específicos”*. Afirma, la identidad regional se da cuando por lo menos *“una parte significativa de los habitantes de esta región han logrado incorporar a su propio sistema cultural los símbolos, valores y aspiraciones más profundas de su región”* (Giménez,1999).

Entonces, y de acuerdo con Gilberto Giménez (1999), la región socio cultural tiene que ver con un pasado vivido por una colectividad asentada en una porción de territorio. La región socio cultural es, entonces, *“la expresión espacial de un proceso histórico particular, que ha determinado que la población del área esté organizada en un sistema de relaciones sociales que la sitúan en el contexto de la sociedad nacional y hasta global”*.

La región socio cultural no se reduce a una dimensión ecológica, ni a una realidad demográfica o política; la región socio cultural tiene que ver con elementos simbólicos, se relaciona con el imaginario y con la concepción Geertziana de cultura. Es decir, se puede tener el sentimiento de pertenecer a una región socio cultural por nacimiento o habitación prolongada, por integración social, por cuestión generacional, por actividad profesional, por las características del medio ambiente. La región socio cultural tiene que ver con generaciones arraigadas a un área territorial, a un pasado colectivo, a los *“mismos referentes ideológicos y a que su existencia “encuentra pautas en los mismos valores”*. (Giménez,1999).

Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre nuestro objeto de estudio y nos permite plantear que, el Bajío guanajuatense bien puede abordarse como una región socio cultural, sobre todo si consideramos que el sur de Guanajuato no puede pensarse ni explicarse sin el resto del Bajío <sup>10</sup>. Hay que considerar que no todo Guanajuato está en el Bajío y que no todo el Bajío es Guanajuato.

---

<sup>10</sup> La identidad regional tiene que ver con una *“imagen distintiva que los habitantes de una región se forjan de sí mismos en el proceso de sus relaciones con otras regiones y colectividades”*. La identidad regional se justifica en una identidad histórica y en una identidad de la vida cotidiana. La identidad implica continuidad y cambio, sería erróneo pensar a la identidad como *“algo”* acabado por siempre y para siempre. Sería arbitrario pensar que sólo hay un tipo de identidad, por tanto tenemos que hablar de identidades. En ese sentido, bien vale la pena re pensar las regiones en términos de cultura e identidad. (Giménez,2010).

El Bajío es, entonces, una región sociocultural que *“ha dominado política y económicamente a México, y por tal motivo, la élite abajeña ha sido también la élite mexicana y su cultura la que se ha tomado como lo mexicano”* (Pérez, 2003).

La tradición obedece a la *“búsqueda de una continuidad con el pasado”* (Villoro, 1996), arguyen la mayoría de los científicos sociales que enriquecen la teorización de este concepto, y a la vez, categoría de análisis. Sin embargo, más que proponer una definición de diccionario, mi interés se centra en la naturaleza misma de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense y sus características culturales, las cuales justifican el uso de *“tradición”*, a lo largo del cuerpo de la investigación.

Los banderos del Bajío guanajuatense no necesitan saber qué es la tradición (desde las ciencias sociales) para vivirla. Por eso digo, que la tradición se define a través de prácticas culturales y no viceversa, como soberbiamente pensamos desde la Academia. No es la categoría *“tradición”* la que regula las prácticas culturales de sociedades concretas, como las del Bajío guanajuatense. En se sentido, es válido usar *“tradición”* como una forma de aproximarnos a realidades musicales, pero no asumirla como fórmula mágica que se aplica por igual en todo el planeta, y menos esperar que los resultados sean los mismos.

El uso del concepto *“tradición”* va más allá de legitimaciones académicas. Ésta tiene que ver con lo que Georgina Flores Mercado (2009) precisa en su obra *Identidades de viento*. Ella dice que *“hacer música no es una forma de expresar ideas, sino de vivirlas”*. De ahí la importancia de las aportaciones de Geertz, pues lo más importante no es saber la historia de la tuba o de la trompeta. Lo interesante es encontrar las representaciones y las significaciones que sociedades diversas le dan a esos instrumentos. Aún cuando las bandas de viento se encuentren diseminadas por todo el mundo, no significa que sean la misma cosa en todas latitudes. Imagínense que a partir del estudio de una realidad musical pudiéramos explicar todas las sociedades mundiales y sus construcciones identitarias con relación a la música, y muy particularmente con las bandas de latón. Ingenuo pensarlo.

A donde quiero llegar con lo argumentado es señalar que una constante de las músicas tradicionales es su naturaleza de tradición oral. De ahí la importancia que tiene para las investigaciones interdisciplinarias el recurrir a la entrevista de historia oral como metodología. Me adhiero a la propuesta de la misma Georgina Flores Mercado, en el sentido de que lo tradicional está asociado a comunidades y a regiones socio culturales; mientras que lo popular a los grandes conglomerados humanos. Esto trae como consecuencia que las fronteras se pierdan, no sólo las geográficas, sino las identitarias. De ahí la importancia de entender que tradición y modernidad coexisten en el mismo tiempo y tienen lugar en las mismas prácticas culturales. Aún hoy encontramos regiones socio-culturales como el Bajío guanajuatense que nos permiten corroborar que la identidad cultural existe a través de prácticas vivas como las bandas de viento.

Pero no todas las tradiciones, ni todas sus representaciones son ajenas a la invención, en términos de Erick Hobsbawm (1999). Hay tradiciones, al menos parcialmente, que son “manoseadas” por el Estado, y esto no siempre tiene repercusiones negativas. Las bandas de viento abajeñas guanajuatenses no escapan a este fenómeno, sobre todo a partir de 1988, año en que figuran por primera vez en un programa oficial del Festival Internacional Cervantino, celebración anual en Guanajuato capital.

De acuerdo con Hobsbawm (1999) la invención “*da cuenta de la existencia de tradiciones que parecen o reclaman ser viejas, pero que muchas veces son bastantes recientes en origen y otras tantas, inventadas*”. Quizás sea arriesgado hablar de una invención para el caso de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense, pero sí podemos hacerlo en términos de una re invención, re orientación y re funcionalización desde el poder. No exagero al afirmar que las bandas de viento abajeñas guanajuatenses se han convertido en el centro de las políticas culturales del Gobierno del Estado de Guanajuato.

En ese sentido puedo afirmar que, al menos en una de sus facetas, las bandas de viento del Bajío guanajuatense tienen que ver con la industria cultural, industria de las diversiones o industria del entretenimiento<sup>11</sup>. Las bandas, sus músicos, sus tradiciones (como la polka) y sus repertorios (como Estrella Polar) han sido aprovechados por el Estado para ofrecer audiciones públicas continuas en los 46 municipios que conforman políticamente a Guanajuato y sobre todo en el Festival Internacional Cervantino.

Las bandas de viento mexicanas no quedaron ajenas a los intereses de la industria cultural y a principios de la década de 1990 fueron “secuestradas”, presentadas y vendidas como la nueva mercancía popular musical de Televisa. Fue así como la “Banda Móvil” y la “Banda Vaqueros Musical” de Nayarit, la “Banda El Recodo” de Cruz Lizárraga y la “Banda Machos” de Villa Corona, irrumpieron en la escena mediática y se consolidaron -a través de las ventas de discos y presentaciones en vivo- en menos de dos años.

Las nuevas bandas-Televisa vinieron a ocupar algunos espacios mediáticos que dejó el mariachi comercial en la televisión, en la radio, y hasta en el cine, prueba de ello son los filmes “Lamberto Quintero” y “El hijo de Lamberto Quintero”, protagonizados por Antonio Aguilar y por Pepe Aguilar, respectivamente. En estas películas mexicanas figuran los intérpretes, otrora rancheros y su acompañamiento instrumental es proporcionado por “Banda La Costeña” de Ramón López Alvarado<sup>12</sup>. Las nuevas bandas de principios de 1990, son una mercancía cultural, pues se concibieron para que generaran ganancias. Las nuevas bandas de música, la onda grupera y la música pop fueron pensadas y manufacturadas de acuerdo a las necesidades, gustos y expectativas de las grandes

---

11 Fue empleada por primera vez al interior de la Escuela de Frankfurt en 1947, se define como “el conjunto de empresas e instituciones cuya principal actividad es la producción de cultura con fines lucrativos. El objetivo es que la cultura sea consumida por las masas”. La industria cultural pretende divertir a las grandes audiencias, por eso la cultura debe ser asumida como mercancía. La apuesta de la industria cultural es por la distribución y la reproducción mecánica de la obra, incluida la musical, por supuesto. El proceso de mercantilización trajo como consecuencia la absorción de prácticas culturales por la industria del entretenimiento (Adorno, 2007; Horkheimer, 1988).

12 Otro ejemplo de resistencia cultural musical es la salsa, género que se consolidó en la década de 1970, en Nueva York, y que aún siendo tragado por la industria cultural estadounidense y etiquetado para su venta en el mercado global como “música del mundo”, sigue su derrotero como una tradición musical que narra historias del pueblo, al menos parcialmente (Rondón, 2007)

audiencias (Espinosa, 2007). En este proceso las bandas de viento abajeñas guanajuatenses tienen mucho que ver, sobre todo por la incursión de trompetistas a las bandas-Televisa.

Lo mediático está asociado con lo que sale más en los medios de comunicación, es decir lo más conocido y que produce expectación. Se puede ser popular y mediático como Pelé o El Santo y se puede ser sólo mediático como "la mata viejitas". Maritza Ceballos (2007) lo define como *"el papel y el sentido de los medios de comunicación en los procesos sociales, los cuales tienen que ver con la influencia total sobre la vida cotidiana, hasta el poder transformador de las audiencias a través de los alcances de sus tecnologías"*. No significa que todo lo mediático sea de mala calidad, un ejemplo que tiene que ver con "hacer música" es Luis Miguel Gallego, a quien Juan Manuel Arpero Ramírez define como *"un artista popular de calidad, un auténtico director de sinfónica que sabe de música"* (Entrevista; J. Arpero, 2009)

No es mi intención satanizar a la industria cultural musical, ni a las nuevas bandas de viento de principios de 1990, sino más bien lograr una explicación del fenómeno. Tampoco deseo contraponer los conceptos, y a la vez procesos históricos, de tradición y modernidad, en el entendido de que ambos son partes del mismo fenómeno. Éstos se compaginan, se explican, se complementan y se legitiman, es decir, de uno depende la existencia del otro. Tanto la tradición como la modernidad musical han coincidido en momentos específicos de la historia de las bandas de viento guanajuatenses. No se trata de una confrontación entre buenos y malos, sino de dar cuenta de una tradición musical en el Bajío guanajuatense.

## Conclusiones

Lo mexicano es lo abajeño porque la población criolla y mestiza que domina a la nación es oriunda del Bajío. Huelga decir que es la región más dominante, sobre todo después de la Revolución Mexicana. Esto, por supuesto, no la hace superior al resto de México. No es casual que los libros y la vox populi hablen de Guanajuato como el Bajío y del Bajío como Guanajuato. Valdría la pena que reflexionemos por qué el mariachi y por qué el charro son representaciones de "lo mexicano". Tiene que ver Guadalajara como el lugar donde inició el cine en México, el que familias potentadas como los Rincón Gallardo y los Rul sean abajeños; amén de la larga lista de presidentes que han nacido en la región, como Pascual Ortiz Rubio, Lázaro Cárdenas, Vicente Fox y el mismo Felipe de Jesús Calderón Hinojosa.

Lo que está claro es que existe una tradición de bandas de viento en el Bajío guanajuatense, que la polka y el corrido son los dos géneros musicales más arraigados y que constituyen el repertorio más importante para los músicos, sus comunidades y sus fiestas. La polka destaca porque brinda identidad a las bandas de esta región socio cultural respecto a las de otras latitudes y su desarrollo permite participar con dignidad en incontables eventos católicos de la región, donde asisten agrupaciones instrumentistas de Michoacán con sus sones y del Estado de México, Puebla y Morelos con su basto repertorio de pasos dobles.

La ejecución y desarrollo social de géneros musicales como el corrido, la polka, los pasos dobles y los sones tienen que ver con sus espacios de actuación. La

polka está más asociada a eventos de carácter religioso por su naturaleza de ejecución compleja, por ser elemento identitario de la región y porque la tradición así lo dicta. El corrido y los sones están vinculados a momentos festivos, donde el objetivo es entretener al pueblo. Las canciones sólo se interpretan a la hora de la comida, en el marco de las festividades religiosas. Los pasos dobles tienen en las corridas de toros su espacio por excelencia.

Las músicas y muy particularmente las bandas de viento tienen que verse como un fenómeno colectivo y no como la historia de los grandes compositores ni de los acontecimientos sobresalientes. Ver a las bandas de viento de manera biográfica es cuestionable porque no se logran explicaciones de procesos históricos. Esta situación no ayuda a responder los por qué de la permanencia de tradiciones específicas que tienen que ver con la herencia de familia, es decir con la memoria, con la idea de cultura predominante en las sociedades de estudio y con la manera en cómo viven sus prácticas culturales los músicos y sus comunidades. No considerar géneros musicales como la polka, para el caso del Bajío guanajuatense, sería un error pues ésta es fundamental en la construcción de identidades regionales y sub identidades locales al interior de los barrios y sus músicos.

En las comunidades del Bajío guanajuatense los pobladores se conocen y se asumen como parte de una familia y encuentran en las bandas de viento y en sus fiestas religiosas, motivos de identidad respecto a otros pueblos, ciudades, estados y por supuesto regiones musicales. Estos lazos y la conciencia de compromiso con su comunidad ayudan a crear sentimientos de pertenencia a su región. Lo musical brinda la posibilidad de aproximación social a individuos que no hablan sólo de sí mismos, sino fundamentalmente de valores, de creencias, de imaginarios y de prácticas compartidas por sus conglomerados humanos.

Expresiones musicales del Bajío guanajuatense poseen funciones de interpelación, articulación y narración. Funciones que le proporcionan a los individuos una trama discursiva, lo que les permite narrativizar sus identidades a través de la música y de sus bandas de viento. Por eso, la música representa y comparte las vivencias colectivas que ayudan en la configuración de identidades. Estas identidades son representadas, en muchos casos, a través de las tradiciones musicales, como sucede en España con el flamenco, en Brasil con la zamba, en Cuba con el Danzón y el Cha cha chá, en República Checa con la Polka, en México con el mariachi, en Colombia con el vallenato, en Puerto Rico con la salsa y en Austria con el vals, por mencionar sólo algunos ejemplos cotidianos.

Los banderos guanajuatenses están unidos por su historia, la cual representan a través de prácticas culturales específicas. Sus rituales colectivos son compartidos y heredados generacionalmente en el seno de la familia. Es a través de la tradición cultural de sus bandas de viento que asumen una identidad regional. Por eso, la vigencia de las bandas de viento implica un conjunto de prácticas culturales, a través de las cuales, los habitantes del Bajío guanajuatense son representados al interior de otras colectividades. Las bandas de viento significan una forma de entender su existencia misma. Una vida donde los instrumentos de aliento, los rezos, las fiestas y la vida en familia, siempre están presentes. Las bandas de viento forman un capital cultural al interior de las familias aba-

jeñas, las cuales han estado por generaciones ligadas al mundo de Euterpe. Este capital es adquirido en la formación técnica de los músicos al interior de la familia y por su especialización en ámbitos de educación formal como conservatorios donde la llamada “música culta” influye en su visión y en el desarrollo musical de instrumentistas del Bajío guanajuatense. Esta situación es evidente en la familia Arpero de Villagrán, quienes se caracterizan por tener preparación formal en instituciones académicas de México y del extranjero. Gracias a este capital cultural, músicos como Juan Manuel Arpero Ramírez y Francisco Franco Arpero se volvieron fundamentales en la proyección de las bandas de viento guanajuatenses, a través del Festival Internacional Cervantino y del programa “Viva la banda” que sigue desarrollando el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato.

Las bandas de viento son agrupaciones que participan de la vida cotidiana en el Bajío guanajuatense, en tres planos fundamentales: social, cultural y festivo. Esta tradición otorga identidad a las sociedades abajeñas que tienen en las bandas de alientos una de sus principales representaciones identitarias. Esta situación se ha visto influida, en las últimas dos décadas, por la industria musical que encontró en las bandas de viento tradicionales un soporte invaluable para desarrollar su nueva propuesta de consumo masificado de finales de 1980. Las disqueras, las cadenas de radio y la promoción de las nuevas bandas -a través de bailes, televisión y conciertos masivos- han fabricado la denominada “música de banda”.

El Bajío guanajuatense, las bandas de viento y sus músicos no son ajenos al fenómeno mercantil de la industria cultural, sobre todo si consideramos el sobre flujo de información, la existencia de canales especializados como Banda Max y la inquietud de las nuevas generaciones de músicos guanajuatenses que sueñan con el éxito monetario, con un nuevo tipo de reconocimiento social y con la posibilidad de hacer giras por todo América. Claro que este fenómeno se ha presentado de manera lenta, tan es así que apenas en el 2009 bandas como “La Joroche” de Huanímaro y la “Marinos” de San José Agua Azul decidieron grabar discos de carácter comercial, donde canciones populares como “Los Laureles”, “Laurita Garza” y “Flor de limón” figuran en las compilaciones fonográficas.

El músico tradicional que ha decidido entrar al circuito comercial y convertirse en un entretenedor de multitudes en conciertos masivos, vendió la importancia y el carácter histórico de su rol social. Su función identitaria y de cohesión social fue enajenada a las grandes empresas de entretenimiento como Televisa. Por eso trompeta en mano y soltando el llanto, algunos músicos de tradición oral hoy están en compañía del diablo. <sup>15</sup>

# Bibliografía

- Adorno, T.** (septiembre 2007 / febrero 2008). Volviendo a considerar el tema de la industria cultural. *Revista Contrahistorias*.
- Béhague, G.** (1984). *Performance practice*. Londres, Inglaterra: Greenwood Press.
- Blacking, J.** (2003). Qué tan musical es el hombre. *Revista Desactos*. 12.149-162.
- Bourdieu, P.** (2002). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México DF, México: Siglo XXI.
- Camarena M.** (2004). *Memoria familiar e identidad*. Guanajuato: voces de su historia.
- Ceballos, M.** (2007). *Discurso social, modelos cognitivos y medios de comunicación*. *Revista Colombiana de Sociología*.
- Espinosa, P.** (2005). *Semiótica de los mass-media*. México DF, México: Océano.
- Finnegan, R.** (1998). ¿Por qué estudiar la música?. En el sonido de la cultura, Francisco Cruces, (coord), Madrid.
- Flores, G.** (2009) *Identidades de viento*. México DF, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Geertz, C.** (1973). *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. En *Interpretación de las culturas*. Madrid: Gedisa.
- Giménez, G.** (1999). *Territorio, cultura e identidades*. En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. 9. Colima, Universidad de Colima.
- Giménez, J** "La concepción simbólica de la cultura", en (Internet: // [sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc](http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc); acceso: martes 16 de febrero de 2010).
- Giménez, J.** "La cultura como identidad y la identidad como cultura", en (Internet: // [sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc](http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc); acceso: martes 16 de febrero de 2010).
- Hobsbawm, E.** (1999). *La invención de la tradición*. *Revista Bitarte*.
- Horkheimer, M.** (1988). *La industria cultural*. En *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Jelin, E.** (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Jácome, M.** (2009). *La novela sicaresca*. Medellín, Colombia: Universidad EAFIT.
- Koselleck, R.** (2007). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- Martínez, J.** (2008). *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho... Reminiscencias virreinales de la música michoacana*, Morelia, Gobierno de Michoacán.

- Martínez, J.** (2009). Estudio preliminar en Identidades de viento. México DF, México: Universidad Autónoma de Morelos.
- Mejía, O.** et all, (2009). Teoría crítica de los medios de comunicación. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Moreno, R.** (2007). La farmacia del olvido. Barcelona, España: RBA.
- Pérez, R.** (2003). Estampas de nacionalismo popular mexicano. México DF, México: CIESAS.
- Perrot, M.** (2007). Memoria y archivos. En Ricoeur, P. (coord). ¿Por qué recordar?. Buenos Aires, Argentina: Granica.
- Rémond, R.** (2007). La memoria contra el olvido. En Ricoeur, P. (coord). ¿Por qué recordar?. Buenos Aires, Argentina: Granica.
- Restrepo, G.** (1998). Políticas de la memoria y técnicas del olvido. En Cultura, política y modernidad, Gabriel Restrepo, coordinador, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Ricoeur, P.** (2004). La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Rondón, C.** (2007). El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano. Caracas, Venezuela: Ediciones B.
- Sánchez, G.** (2006). memoria e historia. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Sarlo, B.** (2005). Tiempo pasado. México DF, México: Siglo XXI.
- Sanromán, J.** (2007). Música tradicional, industria discográfica y globalización. En Revista Antropológica, México, INAH.
- Shanin, T.** (1979). Campesinos y sociedades campesinas. México DF, México: FCE.
- Shepherd, J.** (1997). Music and cultural theory, Polity Press.
- Siegmeyer, E.** (1938). Música y sociedad. México DF, México: Siglo XXI.
- Small, C.** (1998). Musicking. Connecticut, USA: Wesleyan University Press.
- Smith, S.** (1997). Beyond Geographys visible worlds: A cultural politics of music. En Progress in human geography. 21.
- Touraine, A.** (2005). Memoria, historia, futuro. En Ricoeur, P. (coord). ¿Por qué recordar? . Buenos Aires, Granica, 2007.199-205.
- Sarlo, B.** (2005). Tiempo pasado. México DF, México: Siglo XXI.
- Tovar, R.** (2003). Geografía de Guanajuato. Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato.
- Vernant, J.** (2007). Historia de la memoria y memoria histórica. En Ricoeur, P. (coord). ¿Por qué recordar?. Buenos Aires, Granica.
- Villoro, L.** (1996). Sobre la identidad de los pueblos. En Ruiz, R. y Ruiz, O. (coord). Reflexiones sobre la identidad de los pueblos. Tijuana, México: Colegio de la Frontera Norte.
- Wade, P.** (2002). Identidad. En Palabras para desarmar. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura / Instituto colombiano de antropología e historia.
- Wiesel, E.** (2007). Prefacio. En Ricoeur, P. (coord). ¿Por qué recordar?. Buenos

Aires, Argentina: Granica.

**Yavetz, Z.** (2007). Memoria e historia. En Ricoeur, P. (coord). ¿Por qué recordar?, Buenos Aires, Argentina: Granica.

### **Entrevistas**

**Arpero Ramírez, Juan Manuel** [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], las bandas de viento en el Bajío guanajuatense, México.