



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”

MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA SOCIOCULTURAL



**La educación musical desde una comunidad de
práctica: Banda Comunitaria *Poj Suun* de Santa
María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca**

Tesis presentada para obtener el grado de:
MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA SOCIOCULTURAL

PRESENTA:

Lirio Getsemaní Martínez Pina

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Jorgelina Reinoso Niche



“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”

Puebla, México. Enero, 2025

Agradecimientos

Esta investigación es fruto de un sinnúmero de conversaciones, críticas y reflexiones constantes. Es, particularmente, la evidencia de un trabajo colectivo de quienes me acompañaron con su guía, dedicación y compromiso en este proceso académico. Las siguientes palabras son una forma de agradecimiento por todo lo vivido durante estos dos años de maestría.

En primer lugar, a mi asesora de tesis, Dra. Jorgelina Reinoso Niche, por su paciencia y dirección brindada en este proceso. Gracias Jorge por cada palabra, las ideas tan creativas, críticas y sugerencias hacia la investigación; sobre todo, gracias por ser una buena maestra y amiga. Sin duda, a partir de tu ejemplo aprendí que se necesitan más docentes como tú, con ese espíritu de querer enseñar para seguir aprendiendo.

Agradezco a la maestra Leticia Gallardo Martínez, por permitirme aprender al lado de sus alumnos; por enseñarme cómo se vive la música en Tlahuitoltepec; por la oportunidad de seguir conociendo más acerca del arduo proceso de la enseñanza musical, no sólo en dicha comunidad sino en todo Oaxaca y, sobre todo, la importante tarea que, como mujeres músicas, tenemos de demostrar, desde nuestras trincheras, la importancia y valor que poseemos al formar parte de este movimiento. Gracias, maestra Lety, por su tiempo y amabilidad. De igual manera, mi más profundo agradecimiento a los niños y niñas integrantes de la Banda *Poj Suun* de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, por su dedicación, participación y colaboración con esta investigación. Gracias por compartir sus experiencias, emociones y significaciones acerca de lo que es ser un músico mixe.

A mis amigos, conocidos, y ahora, familia de Tlahuitoltepec. Gracias a cada uno por abrirme las puertas de sus casas; por compartir sus comidas; por cada Son y Jarabe bailado. Gracias por acogerme en estas tierras tan frías; en especial, a K, G y B, por hacerme sentir parte de ustedes. Las llevo siempre en mi corazón.

Asimismo, me gustaría extender mi agradecimiento al maestro de música, Nazario Ortiz Olivera, por su guía e información teórica-musical proporcionada en este proceso, ya que, como bien sabe, sigo aprendiendo acerca de este quehacer que ha formado parte de nuestras vidas.

Extiendo mis más sinceros agradecimientos a la Dra. Elizabeth Martínez Buenabad, al Dr. David Terrazas Tello, al Dr. Marco Tulio Pedroza Amarillas, y al Dr. Gonzalo Sánchez Santiago, por todos sus comentarios realizados durante el proceso de escritura.

A ti, Lili, por amarme y apoyarme siempre. Por ayudarme a poner mis ideas y emociones en orden, y darme mi mayor soporte emocional. Tal como lo he dicho una vez, gracias, mamá por

todo el amor y la ternura en cada abrazo y cada mirada.

A ti, Jesús, por motivarme siempre. Por confiar en mí, por amarme, e ir a la guerra conmigo si eso fuera necesario. Gracias, papá, por todo.

A ti, Ché, por recordarme cada día la importancia que tiene el amor y la pasión en cada acción de nuestras vidas. Gracias, hermano; espero que estas letras te ayuden a recordar que nunca es tarde para aprender.

A mis amigas Jessica, Samaria, Michelle, Anel, Johanelly y Anahí, por su apoyo incondicional, las risas a distancia y, principalmente, por el cariño que me tienen, el cual bien saben que es recíproco.

A mis compañeras de línea de investigación, “Conocimientos y saberes en contextos de interculturalidad”, por las palabras de aliento y el apoyo dado en aquellos momentos más grises. Mi eterno agradecimiento para ustedes Lili y Karol.

A ti Daniele, por la guía, compañía y el cariño en este proceso tanto académico como personal.

Finalmente, agradezco a la Maestría en Antropología Sociocultural (MASC), del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla por el apoyo para poder desarrollar esta investigación, y al Consejo Nacional de Humanidades Ciencias Y Tecnológicas (CONAHCYT) por el apoyo económico brindado durante dos años para la realización de este trabajo de tesis.

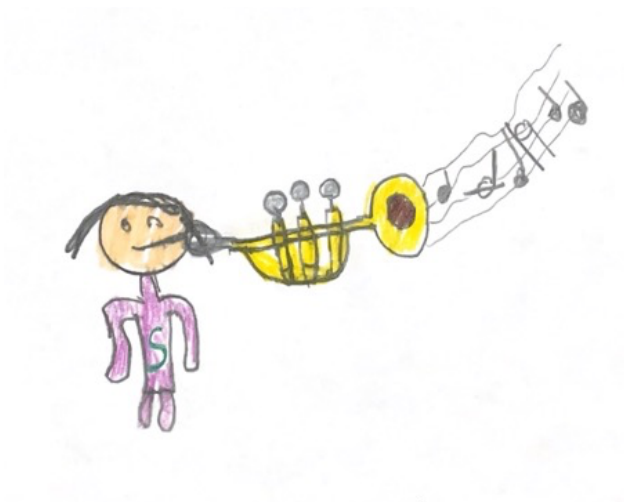
A Lili, Jesús y Ernesto. Mis motores de vida.

Los niños no necesitan que les expliquemos cómo es el mundo, ya lo están viviendo. Lo experimentan, lo disfrutan y lo aprehenden todos los días. También lo sufren y lo sueñan. Ellos no necesitan que los ayudemos a decir las cosas, porque nadie les dice mejor que ellos, ni con palabras más ciertas y hermosas. Necesitan solamente que guardemos silencio y los sepamos escuchar.

(Glockner, 2007, p.81).

[...] el aprender es parte de nuestra vida cotidiana, es una necesidad para significar, vivenciar y posicionarse en este mundo. En el caso del aprendizaje de la música, éste 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 — que a la vez va conformando su repertorio, su devenir musical dentro y fuera de la comunidad— les da un significado y les permite construir su identidad cultural.

(Hernández, 2015, p.212).



Dibujo realizado durante el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, elaborado por alumna de 10 años, integrante de la Banda Comunitaria *Poj Suun*, 28 de agosto de 2023.

ÍNDICE

Tutti	1
a) Introducción	1
Diseño de la investigación	5
Justificación	5
Preguntas de investigación	7
Hipótesis	8
Objetivo general	8
Objetivos específicos	8
b) Desde dónde se investiga (subjetividad e implicación)	9
Primeras aproximaciones al lugar y objeto de estudio	12
Implicación	13
c) Marco teórico-metodológico.....	15
Antecedentes	15
La música en la antropología, un recuento histórico-antropológico	15
La música en México.....	17
Investigaciones de la música de viento en Oaxaca y en la región Mixe	18
Marco teórico	22
Metodología	31
Proceso de recolección de datos etnográficos	35
Descripción del “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”	37
Capítulo I. Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca: un lugar en donde "se nace, se vive y se muere con la música"	54
1.1. Etnografía de un pueblo Mixe	55
1.1.1. Tlahuitoltepec en la Sierra Norte del estado de Oaxaca.....	55
1.1.2. Breve recorrido histórico de la región Mixe	60
1.1.3. La llegada de la música de viento	63
1.2. La relación entre el hombre y la comunidad: estructura y organización política-religiosa	68
1.2.1. El sistema de Cargos: Kutunk'ajtën.....	68

1.2.2.	El tequio	75
1.2.3.	El servicio	77
1.2.4.	La comunalidad.....	79
1.3.	La visión del mundo de los <i>ayuujk jay 'y</i> : el <i>Konk Ēy y Tajëëw</i>	83
1.4.	“Si yo me imaginara a la comunidad sin música, simplemente no sería Tlahui”	90
1.4.1.	El sentido de la música y el músico para la comunidad	92
1.5.	¿Qué es la música de viento o de aliento?.....	96
1.5.1.	El Son y el Jarabe.....	99
Capítulo II. La infancia musical: los inicios del músico en una comunidad de práctica.....		102
2.1.	La infancia y su relación con la antropología	104
2.1.1.	La infancia en México	110
2.1.2.	Los niños y la infancia en Oaxaca	111
2.1.3.	La infancia musical en Oaxaca y en Santa María Tlahuitoltepec Mixe.....	113
2.1.3.1.	Oaxaca.....	113
2.1.3.2.	Una etnografía de la infancia musical en Tlahuitoltepec.....	114
2.2.	Comunidad de práctica: características y dimensiones	118
2.3.	Etnografía de la Banda Comunitaria <i>Poj Suun</i> de Santa María Tlahuitoltepec	122
2.3.1.	¿Cómo surge <i>Poj Suun</i> ?	123
2.3.2.	¿Banda comunitaria o banda particular?.....	126
2.3.3.	El espacio de ensayo	128
2.3.4.	Solfeo, el nivel inicial	134
2.3.5.	Nivel principiante, conociendo el instrumento	136
2.3.6.	<i>Poj Suun</i>	137
Capítulo III. La enseñanza musical desde una comunidad de práctica en la Banda Comunitaria <i>Poj Suun</i>		142
3.1.	Conceptualización de la categoría enseñanza-aprendizaje: el estudio de lo educativo desde una visión antropológica.....	143
3.2.	Las otras pedagogías: el proceso de enseñanza-aprendizaje y su relación con la música y el territorio	148
3.3.	¿Cómo aprenden los infantes la música?.....	159
3.4.	Conectividad y convivencia musical: Tlahuitoltepec y Santo Domingo Yolotepec en la	

Sierra Norte.....	160
3.5. Concurso “Tengo un Sueño 2023”: participación y habilidades multidisciplinares de los alumnos de la Banda <i>Poj Suun</i>	162
3.5.1. La importancia de los formadores de banda.....	172
3.5.2. Maestra Leticia Gallardo Martínez, mujer ayuujk y música.....	176
Capítulo IV. La música de viento a lo largo de la vida	179
4.1. El sentido de la música para los infantes.....	179
4.2. El sentido de la música para los adolescentes	189
4.3. La importancia de ser músico en Tlahuitoltepec y en la región Mixe.....	191
4.3.1. “Ser músico es una ocupación de por vida, la puedes dejar, pero siempre sabrás cómo tocar”	192
4.3.2. “Un día en Oaxaca, reúne todas las piezas musicales del estado”	197
4.4.1. ¿Qué son las ocasiones musicales?	201
4.4.2. Fiesta en honor a la Virgen de la Asunción	202
4.4.3. Fiesta anual en honor a la Virgen de Santa Cecilia.....	210
Coda.....	219
Referencias.....	225

ÍNDICE DE ANEXOS

Ilustraciones

Ilustración 1. Sones y Jarabes de Betaza. Banda Monumental del Estado de Oaxaca- BIJEO.....	10
Ilustración 2. BIJEO en la Mixteca.....	10
Ilustración 3. La importancia de nuestros instrumentos. Banda <i>Poj Suun</i> en el taller.	40
Ilustración 4. Conociéndome como músico o música. Nivel principiante	41
Ilustración 5. Pintando mi instrumento. Nivel principiante.....	41
Ilustración 6. Pintando mi instrumento. Grupo de solfeo	42
Ilustración 7. Integrantes de la Banda <i>Poj Suun</i> antes de salir al evento.....	117
Ilustración 8. En amarillo, ubicación del lugar de ensayo de la Banda Comunitaria <i>Poj Suun</i>	129
Ilustración 9. Lugar de ensayo de la Banda <i>Poj Suun</i>	130
Ilustración 10. Lugar de ensayo del nivel de solfeo	131
Ilustración 11. Lugar de ensayo del nivel principiante.....	132
Ilustración 12. Bodega de instrumentos.....	133
Ilustración 13. Músicos invitados (refuerzos)	139
Ilustración 14. Formato de preselección.....	165
Ilustración 15. Carta de autorización	166
Ilustración 16. Carta consentimiento de participación	167
Ilustración 17. Alumnas de la Banda <i>Poj Suun</i> en el momento de descanso	170

Ilustración 18. Maestros y personas de apoyo de la Banda <i>Poj Suun</i> en su momento de descanso	170
Ilustración 19. Maestra Leticia y Andrea evaluando las participaciones de los alumnos	171
Ilustración 20. “La música es Tlahui”	184
Ilustración 21. “La música está en mi casa”	186
Ilustración 22. La importancia de los clarinetes	194
Ilustración 23. La importancia de las trompetas	195
Ilustración 24. La importancia de las percusiones	195
Ilustración 25. La importancia de los contracantos	196
Ilustración 26. La importancia de los saxofones	196
Ilustración 27. Músicos de la Banda filarmónica de Tamazulapam Mixe	209
Ilustración 28. Maestra Nataly y alumnas antes del inicio de la presentación	217
Ilustración 29. Maestra Leticia y madres de familia durante la oración a la Virgen Santa Cecilia	218

Figuras

Figura 1. Planeación de actividades didácticas y escritas para las sesiones con la Banda Comunitaria <i>Poj Suun</i>	43
Figura 2. Lotería musical	50
Figura 3. Pros y contras de ser músico	51
Figura 4. La obra que más predomina	52
Figura 5. Conociéndome como músico o música	53
Figura 6. Ubicación geográfica del estado de Oaxaca en México	56
Figura 7. Las ocho regiones de Oaxaca	57
Figura 8. Ubicación geográfica de la región Mixe en el estado de Oaxaca	58
Figura 9. Municipios y subregiones Mixe, en rojo Santa María Tlahuitoltepec	59
Figura 10. Distribución del Mixe-Zoque-popoluca a la llegada española	61
Figura 11. Estructura y organización cívica-religiosa de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca	74
Figura 12. Historia del Rey Condoy	86
Figura 13. Historia del Rey Condoy	87
Figura 14. Himno al Rey Condoy	89
Figura 15. Cultura Musical Son y Jarabe	100
Figura 16. Clasificación del repertorio musical según las ocasiones musicales	101
Figura 17. Elementos de una comunidad de práctica	120
Figura 18. Elementos de una comunidad de práctica en la Banda Comunitaria <i>Poj Suun</i>	122
Figura 19. Diferencias teóricas entre los enfoques: Conductismo, Cognitivo y Constructivismo	146
Figura 20. Diferencias entre Estilos de Enseñanzas	149
Figura 21. Datos etnográficos del proceso de enseñanza-aprendizaje musical en <i>Poj Suun</i> dentro de una comunidad de práctica	158
Figura 22. El proceso de enseñanza-aprendizaje musical en la Banda <i>Poj Suun</i>	161
Figura 23. Tengo un Sueño 2023	163
Figura 24. Sentido de la música entre infantes y adolescentes	191
Figura 25. Celebraciones religiosas en Tlahuitoltepec	201
Figura 26. Programa de la Fiesta Patronal en honor a la Virgen de la Asunción 2023	203

Tutti

a) Introducción

La presente investigación tiene como objetivo llevar a cabo un registro etnográfico del proceso de enseñanza-aprendizaje musical que se desarrolla en la Banda Comunitaria *Poj Suun* de Santa María Tlahuitoltepec Mixe¹, Oaxaca. En este espacio, la principal tarea resulta la construcción de conocimientos musicales adecuados para el fortalecimiento del grupo mediante el estudio, experiencia, participación y compromiso por parte de sus integrantes, quienes, en su mayoría, son niños y niñas menores de 12 años. Ello lo identifico como una *comunidad de práctica*.

A través de esta categoría *-comunidad de práctica-*, propuesto por el sociólogo Etienne Wenger en 1991, propongo analizar cómo se construye el conocimiento musical en la banda *Poj Suun* (Wenger, 1991); en esta, a lo largo de tres meses de trabajo de campo, pude identificar aspectos particulares que influyen notoriamente al desarrollo musical, y que corresponden a las tres dimensiones teóricas que compone a una *comunidad de práctica*: 1. *El compromiso mutuo*, que implica una interacción frecuente, continua y sostenida entre los integrantes de la banda; 2. *La empresa conjunta*, que conlleva un objetivo en común, pero también la distribución equitativa de responsabilidades entre todos los implicados; y 3. *El repertorio compartido*, es decir, los recursos acumulados durante el transcurrir del tiempo. Se tratan de artefactos, materiales, relatos, experiencias e historias. Otros de los aspectos relevantes que influyen en el desarrollo educativo musical, son las prácticas y estrategias comunales, que convierten el quehacer musical en un aspecto fundamental para la vida comunitaria.

Para contextualizar el objeto de estudio de esta investigación, de corte antropológico, es preciso señalar que las bandas de viento (o de aliento) en México son consideradas, por un lado, las agrupaciones musicales más numerosas en cuanto a sus integrantes, incluso, más que las llamadas “sinaloenses”; por otro lado, se presentan como las que mayor arraigo histórico y social han tenido en los pueblos y comunidades indígenas de Oaxaca, Morelos, Hidalgo, Puebla, Michoacán y el Estado de México (Flores, 2009b). Se les conocen como bandas de viento ya que utilizan, principalmente, instrumentos de aliento-metal, aliento-madera y, por supuesto, percusiones. En esta lista de instrumentos encontramos a la trompeta, trombón, tuba, saxhorn, así

¹ A lo largo de este escrito, he decidido diferenciar la palabra *Mixe* de *mixes*, dado que, con la primera palabra busco destacar la zona geográfica de esta región, es decir, con ella hago referencia a dicha región ubicada en la Sierra Norte del estado de Oaxaca; y, con la segunda, hago referencia a las personas que son parte de ésta.

como el saxofón, clarinetes, cornos, flautines, tarolas, bombo y los platillos. Siguiendo a Flores (2009a), las bandas de viento pueden ser clasificadas en tres grupos: 1) nacionales y de grandes ciudades, organizadas principalmente por la policía o el ejército mexicano; 2) las municipales, que cuentan con la participación voluntaria de algunos de sus habitantes; y 3) las llamadas “bandas de pueblo” (Flores, 2009b). Esta última, también conocida como “banda tradicional”, conformada por músicos que inician su formación desde edades muy tempranas, es la que tienen la responsabilidad de aprender el repertorio completo para las fiestas públicas, privadas, cívicas y religiosas de una localidad.

En México, la música de viento es considerada por antropólogos, historiadores y etnomusicólogos como resultado de un proceso histórico (Flores, 2009b). De hecho, fue el medio principal por el cual los frailes pudieron evangelizar a diversas poblaciones, a partir de formar bandas para acompañar a los servicios religiosos. Para 1850, las bandas fueron un instrumento importante para el ámbito político conversadores, ya que el presidente Antonio López de Santa Ana (1834-1835) las situó en la escena nacional. Consecuentemente, se crearon las bandas militares que, a lo largo del siglo XIX, fueron generadoras de empleos para los músicos; estas mismas, en 1910 se unieron a los grupos militares dentro del periodo revolucionario (Flores, 2009b). En resumen, el devenir histórico referente a las bandas de viento ha implicado una serie de transformaciones que impactaron tanto en sus repertorios como en sus participaciones en la vida social, permitiéndoles continuar activas en el México del siglo XXI.

A lo largo de la historia, las bandas de viento han sido bien recibidas y acogidas por las poblaciones llamadas “indígenas” (Flores, 2009b) pues, desde sus perspectivas, tales agrupaciones son las que mantienen vivas las tradiciones musicales de los pueblos. Los estados con mayor población indígena en México -es decir, Oaxaca, Michoacán, Morelos y Guerrero-, son las que más arraigo y relación tienen con tal quehacer musical. Según el historiador Thomson (1994), una vez que las bandas de viento llegaron a los pueblos indígenas, no desplazaron a las agrupaciones musicales existentes ya que, por un tiempo, coexistieron de forma conjunta; de ahí, la importancia de la *chirimía* y el *teponaxtle*, éste último considerado como un instrumento prehispánico. En la actualidad, las bandas de viento en México son un símbolo de identidad. Éstas forman parte de la historia de los pueblos, constituyéndolas en un aspecto importante del entramado simbólico de la vida comunitaria de los pueblos indígenas (Flores, 2009a).

En Oaxaca, la música proveniente de las bandas de viento resulta un aspecto fundamental

para la vida de las comunidades, pues establece sus bases en el sistema de servicio al que todo sujeto se encuentra adscrito. Por lo tanto, la relevancia de la música radica en su pertenencia a la estructura comunal de los pueblos, cuyo aspecto central es dar vida a los rituales e interacciones sociales a través de ella. Tal como sostienen Flores y Ruiz, Oaxaca se ha conocido, a nivel estatal y nacional, como uno de los estados con mayor número de músicos activos y no activos dentro de la vida cotidiana, pues “la música de viento representa, más que ningún otro conjunto musical, la identidad del pueblo oaxaqueño: la banda es y pertenece a la comunidad” (Flores y Ruiz, 2015, p.184).

Esta larga tradición está cimentada en una educación musical en particular, donde el eje central se ubica en los valores y responsabilidades ejercidos por los músicos dentro de las comunidades. Por consiguiente, la formación artística se debe a la preparación previa que tienen como alumnos dentro de centros de capacitación como el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) o en escoletas municipales, pero también a la educación que pueden adquirir en agrupaciones musicales que se encuentran desligadas a las autoridades comunitarias de un pueblo.

La educación musical de las bandas de viento en las comunidades oaxaqueñas ha sido, en muchos casos, transmitida generacionalmente. Estos conocimientos son considerados un legado tanto para los alumnos como para la población en general. En la región Mixe, los procesos de enseñanza-aprendizaje del quehacer musical se producen de manera muy particular: los maestros evalúan las habilidades prácticas y teóricas que los alumnos generan en momentos determinados de su formación; ello está ligado estrechamente a la vida comunitaria que caracteriza al territorio. En palabras de Flores y Ruiz: “la banda ha sido para muchos [...] una verdadera escuela, ya que el solfeo, la armonía y la composición son elementos que los músicos oaxaqueños aprenden desde temprana edad” (2015, p.183).

En el caso particular de Santa María Tlahuitoltepec, comunidad ubicada en la región Mixe del estado de Oaxaca, la vida y enseñanza musical resultan aspectos primordiales tanto para los individuos como para las autoridades que la rigen. Así, en dicha comunidad -donde coexisten más de catorce bandas de viento- la base formativa musical es una demanda social, ya que la educación se produce tanto en la escoleta como en las bandas provenientes de rancherías o agencias cercanas, así como en el centro de capacitación (CECAM). Por ende, el asunto se convierte en un aspecto esencial para la vida comunitaria.

El primer capítulo tiene como objetivo realizar un acercamiento etnográfico e histórico de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca. Se abordan, con detenimiento, elementos relativos a su configuración geográfica, pasando por su reconocimiento comunal, hasta llegar a las concepciones locales acerca de la música, sin dejar de lado la vida espiritual, ritual y cosmológica que caracteriza a este territorio.

Para ello, me apoyo en autores como Sánchez y Gómez (2019); Navarrete Pellicer (2001) (2010a); Irene Gómez (2021); Valdivia (2010); Martínez Luna (2002); Díaz Gómez (2007); Barabas y Bartolomé (1999a) (1999b); además, analizo los testimonios obtenidos durante el periodo de trabajo de campo, es decir, de junio a septiembre de 2023.

En el segundo capítulo, abordo los inicios del músico dentro de una comunidad de práctica; esta es definida, según Hernández (2015) como “el espacio donde las personas se congregan con el fin de desarrollar un conocimiento especializado, compartiendo aprendizajes basados en la reflexión sobre experiencias prácticas” (p.208). Estos inicios del músico dentro de las bandas de viento oaxaqueñas y, específicamente, en la Banda Comunitaria *Poj Suun* de Santa María Tlahuitoltepec Mixe ocurren, comúnmente, en la etapa más temprana del desarrollo humano: la infancia.

Por lo tanto, en este apartado, contextualizo la categoría de infancia en México y Oaxaca, con el objetivo de identificar cómo se vive la infancia musical en la localidad de Tlahuitoltepec. Para ello, retomo a autores como Payán Ramírez (2017) (2022); Flores y Ruíz (2015); Hernández Méndez (2015); Navarrete Pellicer (2010a) (2010b) y Hernández Flores (2021); al mismo tiempo, recupero la información recabada durante el taller denominado “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, efectuado entre los meses de agosto y septiembre de 2023. Dicha interpretación constituye un puente para el tercer capítulo, en el que relaciono los inicios del músico con las festividades cívico-religiosas que se realizan en la comunidad, pues uno de los principales objetivos de los infantes que se inician en esta actividad es participar en tales celebraciones.

En el tercer capítulo contextualizo la categoría de enseñanza-aprendizaje dentro de la educación musical, desde una perspectiva antropológica y pedagógica, para identificar la relación existente entre la transmisión de conocimientos con el territorio; lo anterior, considerando que uno de los objetivos principales de ser músico es ser partícipe de las diferentes festividades que se efectúan en Tlahuitoltepec. En este apartado presento dos etnografías que demuestran, desde la otredad de los infantes, la importancia de los ensayos y presentaciones que tienen en el transcurso

de su formación. Y, finalmente, expongo la relevancia de la figura que encarna la maestra Leticia Gallardo Martínez dentro de la instrucción musical, no solo desde su rol como formadora de banda, sino también como una persona que acompaña a sus alumnos infantiles en los primeros eventos como músicos, mismos que suelen ser significativos para cada uno de ellos.

En el cuarto capítulo presento el sentido de la música de viento para la vida de los habitantes de Tlahuitoltepec. Mediante entrevistas y pláticas informales con algunas personas de la comunidad, pude registrar el sentido del quehacer musical tanto para adolescentes como adultos.

Las categorías centrales de esta investigación resultan: *comunidad de práctica*, que retomo de Wenger (1999) y de Hernández (2015) (2021); *enseñanza-aprendizaje*, apoyándome en Rubio y Castellanos (2015); *música de viento*, de Flores (2015); *comunalidad*, de Díaz (2007), Martínez (2002) y Aquino (2013); *prácticas y estrategias comunales*, de Payán (2017); *infancia*, de Reyes (2022); *reproducción social*, de Katz (2019); y, finalmente, *territorio*, de Llanos (2010).

Diseño de la investigación

Justificación

Las prácticas musicales se han convertido en un campo importante para las ciencias sociales, en especial, para la disciplina antropológica, ya que han sido utilizadas para interpretar las diversas dinámicas sociales y comportamientos que conforman a un territorio determinado. Además, han sido objeto de estudio para reflexionar y comprender hechos que, históricamente, han marcado el devenir de la sociedad. Ejemplo de ello, son los estudios acerca de cómo, en el siglo XVI, se desarrolló un tipo de relación o proximidad entre los pueblos indígenas y españoles mediante la música; asimismo, se ha reflexionado acerca de su papel durante el proceso de conquista, ya que tuvo relevancia no sólo en términos bélicos², sino también en términos espirituales³.

² Both (2019) menciona que la música fue un aspecto fundamental en los ataques que se llevaban a cabo entre los pueblos indígenas de México, ya que, durante las guerras, el silencio se veía interrumpido por *un muro de sonido* que se ejecutaba con instrumentos portátiles, principalmente, tambores y trompetas, así como cuernos y silbatos de cerámica. Both menciona que, en los relatos de Bernal Díaz del Castillo, se describía a estos sonidos como un llamado al pánico, empleados para la comunicación a larga distancia, especialmente, para enviar señales tácticas durante los enfrentamientos. Dichos sonidos tenían una doble función: la primera, distraer al enemigo; la segunda, provocar algo más dañino como la sordera, ya que estos al ser escuchados perjudicaban al tímpano del oído.

³ En los templos de Tenochtitlan se tocaban tambores de madera durante todo el día y la noche para fortalecer, espiritualmente, a los guerreros que participaban en la toma de territorios. Incluso, antes de que éstos partieran a cumplir sus tareas, se llevaban a cabo presentaciones acompañadas de procesiones, danzas y músicas para reforzar su espiritualidad (Both, 2019).

En cuanto a las bandas de viento, éstas se han convertido en objeto de estudio para explicar su origen en México; en este ámbito, encontramos diferentes propuestas por parte de etnomusicólogos e investigadores quienes han planteado, por un lado, que las bandas representan la continuación de las orquestas eclesiásticas de la colonia; por otro lado, apuntan que tales agrupaciones arribaron tras la intervención francesa en el territorio durante la segunda mitad del siglo XIX; y, finalmente, hay quienes argumentan que la conformación de las bandas de viento se produjo mediante el establecimiento de las bandas militares (Hernández, 2021). Lo cierto es que los músicos y las bandas de viento fueron, desde un principio, parte fundamental de la sociedad mexicana, pues mediante el surgimiento de las bandas militares, empezaron a tener un mayor espacio para desarrollar sus prácticas musicales y asegurar el fortalecimiento de sus conocimientos.

En el estado de Oaxaca, la tradición musical ha sido resultado de diversos cambios en el ámbito sociopolítico. Por ejemplo, durante el periodo Reformista -esto es, entre 1858 y 1861-, las poblaciones se vieron afectadas por la ley de desamortización de los bienes del clero, en la que se exigió a las poblaciones indígenas entregar los capitales de sus cofradías. No obstante, estas tomaron la decisión de invertirlo en las llamadas capillas de música, junto con la contratación de maestros de músicos, cantores y la reparación de las iglesias, así como la compra de instrumentos de aliento (Hernández, 2021). Ello trajo como consecuencia, la generación de diversas formas de transmisión de conocimientos musicales hacia otros.

En este sentido, la particularidad que encontramos en la región Mixe, especialmente en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, es el abandono de ciertas formas de autonomía y autogestión relacionadas con prácticas y estrategias comunales. Sin embargo, en este territorio, las bandas de viento se han implementado reproduciendo la identidad comunal, por lo que, a su vez, han tenido un papel relevante en la transmisión de conocimientos musicales. Tal es el caso de la Banda Comunitaria *Poj Sunn* que, pese a no formar parte -directamente- del sistema comunitario de Tlahuitoltepec, ha tenido a bien formar a músicos mediante sus propias formas y estrategias. Por medio de la categoría de *comunidad de práctica* (Wenger, 2001), y el registro etnográfico realizado con niños que integran a esta banda, busco analizar cómo se produce el proceso de enseñanza-aprendizaje implementado en sus formaciones como músicos; éste es el aporte principal de mi investigación para los estudios antropológicos.

Cabe señalar que, hasta el momento, no se han realizado estudios que engloben estos dos aspectos, es decir, las prácticas y estrategias comunales junto a la categoría de *comunidad de*

práctica, para indagar sobre el proceso de transmisión de conocimientos musicales en dicho territorio. Asimismo, existe una laguna importante en cuanto al estudio de dicho fenómeno desde la perspectiva de los infantes, a pesar de que estos resultan los principales integrantes de tales agrupaciones; por el contrario, los principales sujetos de investigación han sido los jóvenes y adultos que se desempeñan en este quehacer musical. Por lo tanto, realizar una investigación de corte antropológico, a partir de un ejercicio etnográfico con niños, permite indagar acerca de cómo y para qué sus integrantes conciben y practican la música, al tiempo que la convierten en una actividad que los acompaña -y se perpetúa- en casi todos los aspectos de su vida.

Preguntas de investigación

Preguntas rectoras:

1. ¿De qué manera se desarrolla la categoría de *comunidad de práctica* en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical de la Banda Comunitaria *Poj Suun*?
2. ¿Cómo se relacionan las prácticas y estrategias comunales con el proceso de enseñanza-aprendizaje al interior de la Banda *Poj Suun*?
3. ¿De qué manera las actividades musicales determinan la organización social y cultural de la comunidad?
4. ¿Cómo influye la participación social en el desarrollo educativo musical de los infantes?

Preguntas secundarias

1. En términos pedagógicos, ¿cómo está constituida la Banda Comunitaria *Poj Suun*?
2. ¿Cuáles son los aspectos o factores que influyen en el infante para que logre pertenecer a una banda de viento?
3. Desde la otredad de los infantes, ¿cómo es concebida la música y cuál es su importancia para la comunidad?
4. ¿Cómo intervienen las políticas culturales del estado de Oaxaca en este proceso de enseñanza-aprendizaje musical?

Hipótesis

A través de la categoría de *comunidad de práctica* se establece que, durante el proceso de enseñanza-aprendizaje musical que conforman los tres niveles de la banda *Poj Suun* -solfeo, principiante y banda-, se desarrolla un grado de responsabilidad y compromiso, no sólo como grupo sino con la comunidad de Tlahuitoltepec en general. En este espacio y tipo de educación -considerado como “no formal”-, los alumnos construyen y comparten intereses similares, experiencias y conocimientos específicos; estos se generan por parte de los maestros, o bien, de los propios alumnos, teniendo como resultado la configuración de un espacio equitativo donde se privilegia el aprendizaje colectivo, en el que la participación social resulta el aspecto más importante durante el proceso de aprender y conocer.

Objetivo general

Realizar un registro etnográfico del proceso de enseñanza-aprendizaje musical que se desarrolla en la Banda Comunitaria *Poj Suun* de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, la cual tiene como actividad principal construir, mediante la experiencia, participación y compromiso, los conocimientos musicales adecuados para el fortalecimiento del grupo; a esto último, lo denomino *comunidad de práctica*.

Objetivos específicos

- Identificar cómo se desarrolla, dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, las tres dimensiones teóricas que componen a una comunidad de práctica: la empresa conjunta, el compromiso mutuo y el repertorio compartido.
- Observar el proceso en el que son llevadas a cabo tales prácticas y estrategias comunales para la formación de músicos en su etapa de infantes.
- Exponer la importancia de la música como parte de una identidad territorial.
- Registrar cómo influyen las prácticas y estrategias comunales de Tlahuitoltepec en la formación musical de los infantes de la Banda *Poj Suun*.

b) Desde dónde se investiga (subjetividad e implicación)

Mi interés por estudiar la educación musical en las bandas de viento de Oaxaca se remonta a mi adolescencia; en esa etapa, fui parte de una banda en la comunidad de San Pedro Pochutla, municipio donde crecí. Como parte de mis recuerdos más significativos, se encuentra el haber compartido experiencias y escenarios con otros familiares, amigos, alumnos y maestros músicos, provenientes de las diferentes regiones del estado.

En 2010, a la edad de 13 años, inicié con el nivel de aprendizaje musical conocido como solfeo que, en aquel entonces, se impartía en el atrio de la iglesia de San Pedro Pochutla. Al cabo de un año, en el cual conocí y estudié las notas musicales, me integré a la sección de cañas de la Banda Juvenil de dicho municipio, específicamente, con los saxofones altos. La banda estaba a cargo del maestro y compositor Nazario Ortiz Olivera, originario de San Juan Bosco Chuxnabán, Mixe. Fue así como tuve la oportunidad de asistir a distintos eventos musicales dentro y fuera de la comunidad: fiestas patronales, calendas, encuentros, audiciones, bautizos, sepelios, conciertos, entre otros más; en conjunto, estos abrieron paso al encuentro que tuve con la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe en los años siguientes.

Para 2013, en el marco de la *Guelaguetza*, tuve el primer contacto con alumnos y maestros de la región Mixe. Así, el 23 de julio de ese año, en la ciudad de Oaxaca, se llevó a cabo un evento llamado “Concierto para la Convivencia”, donde más de 60 bandas de viento de todas las regiones se presentaron en el auditorio Guelaguetza para interpretar melodías regionales: *Sandunga*, *Mujer Oaxaqueña*, *Lindo Oaxaca*, *El Negro de la Costa* y el himno oaxaqueño *Dios Nunca Muere*. Las piezas acompañaron a cantantes como Susana Harp, Alejandra Robles, Ana Díaz, Natalia Cruz, Geo Meneses y Patricia Trujano, entre otros. En total, fuimos 2013 músicos, quienes previamente tuvimos la oportunidad de conocernos a través de dinámicas de integración, realizados en distintos talleres.

Ilustración 1. Sones y Jarabes de Betaza. Banda Monumental del Estado de Oaxaca- BIJE0



Fuente: Sierra Juárez, 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RO4gX5UIZ5Y>

Ilustración 2. BIJE0 en la Mixteca



Fuente: Archivo personal

En ese mismo año, el músico, compositor y director del Sistema de Agrupaciones Musicales Comunitarias, Narciso Lico Carrillo (q. e. p. d.) fundó la Banda Infantil y Juvenil del estado de Oaxaca -también conocida como la BIJEO-, agrupación a la que pertencí en mi adolescencia. Dicho programa fue parte del Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal, que tenía la misión de “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” (Gobierno de México, 2022). En cuanto al Sistema de Agrupaciones Musicales Comunitarias, tenía la misión de “hacer de la cultura una herramienta de transformación humana y social” (Gobierno de México, 2020), definiendo al Sistema como “un conjunto de agrupaciones musicales interconectadas que se apoyan y retroalimentan entre sí, además de estar vinculadas con la comunidad de la cual forman parte” (Gobierno de México, 2020).

De este modo, en 2013, los más de 22 maestros -hombres y mujeres- que formaron parte de la BIJEO -y que procedían de las diferentes regiones del estado-, llevaron a cabo diversos cursos, talleres, encuentros, audiciones y conciertos en las distintas regiones de Oaxaca. Esto, además de tener el objetivo de agrupar una sola banda, también pretendió conocer los distintos modos del quehacer musical. El mismo programa estableció que “estas agrupaciones [...] comparten entre otros aspectos: recursos económicos, claustro único de maestros, academias por especialidad instrumental, repertorio común, un sistema de capacitación permanente y un amplio acervo orquestal y coral catalogado por niveles de ejecución” (Gobierno de México, 2020).

Lo anterior tuvo como resultado que todos los alumnos asistiéramos a dichos eventos. Asimismo, ello me permitió visitar y conocer comunidades del estado de Oaxaca, así como observar y aprender de sus dinámicas comunitarias. Algunas de estas comunidades fueron: Tlacolula de Matamoros, Santa Ana del Valle, Tlaxiaco, Huatulco, Yalalag -en la Sierra Norte-, entre otras localidades pertenecientes a la región de los Valles Centrales. Por otro lado, la pertenencia a esta agrupación me permitió conocer a maestros y maestras a cargo de las diferentes bandas que conformaban la BIJEO; tal fue el caso de la maestra Leticia Gallardo Martínez, originaria de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, y el maestro Martín Hernández, originario de Tlaxiaco.

Considerando esto último, la presente investigación, al abordar temas relacionados con la formación musical, está fuertemente influenciada por mi experiencia personal como ex participante

de una banda de viento. A partir de mis vivencias en este ámbito, tuve la oportunidad de observar los fenómenos sociales que son producidos en torno al quehacer musical; estos constituyeron mis primeras aproximaciones al tema y objeto de estudio que expongo en esta tesis. Resalto que, las formas de entender la música han sido sujetas a cambios durante mi etapa de maestría, debido al desarrollo personal de formas más amplias de estudiar este fenómeno social, al vincularlo al análisis del contexto y las actividades que se desarrollan alrededor de la música. Además, por medio de las preguntas de investigación pude examinar otras dimensiones del ámbito en cuestión.

Primeras aproximaciones al lugar y objeto de estudio

Como parte de los ensayos previos a un evento, resultaba común e inevitable conversar y conocer a otros niños y jóvenes músicos, quienes, en su mayoría, provenían de la región Mixe. Esto se hacía patente, ya que sus atuendos destacaban del resto, así como sus conversaciones que se desenvolvían en el idioma *ayuujk*. Así, a través de la oralidad, conocí un poco sobre su región y sus comunidades; en sus relatos resaltaban aquellos acerca de los niños músicos, quienes aprendían a tocar un instrumento antes que a leer una oración o el alfabeto -un dicho popular conocido en el estado de Oaxaca-. También nos platicaban con respecto a sus fiestas patronales, recalcando las más de 10 bandas que participaban en dichas celebraciones. Pero uno de los aspectos más sobresalientes, resultó la mención al Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM), pues muchos de ellos tenían el objetivo -y anhelo- de, en un futuro, acceder a dicho centro. Otros más, deseaban pertenecer a diferentes escuelas de música ubicadas en la Ciudad de México, como el Conservatorio Nacional de Música.

En este proceso, tuve la oportunidad de conocer a padres y madres de familia que acompañaban a sus hijos, originarios de la región Mixe, en quienes siempre se destacaba su interés por los ensayos y presentaciones. Sus colaboraciones eran notables, puesto que cuando se efectuaban cursos cerca o dentro de dicha región, eran los primeros en despertar para preparar el desayuno, comida y cena que se ofrecían antes y después de cada ensayo. También eran los encargados, junto con los maestros, de conseguir los espacios adecuados para esta práctica. Además, fungían como apoyo para los diferentes maestros y maestras de la BIJEO; por ejemplo, ante la falta de algún material, eran quienes se encargaban de conseguirlo. Lo mismo sucedía si

algún niño o joven necesitaba cierto tipo de ayuda. Después de dos años de convivencia pude conocer, de forma oral, un poco de cada una de estas regiones y comunidades de Oaxaca; además, logré entablar relaciones de amistad, tanto con alumnos como maestros y, por supuesto, conocer lugares y espacios donde solíamos presentar las distintas piezas musicales.

Al transcurrir los años, una vez que la BIJEJO se desintegró en el 2015 tras la muerte de su fundador, muchas de estas bandas se separaron. Lo anterior ocurrió por diferentes motivos: desde la falta de apoyo por parte de sus municipios, hasta la migración de sus integrantes. No obstante, las bandas provenientes de la Sierra Norte se mantienen vigentes; con ello no quiero afirmar que no hayan experimentado complicaciones, pero sí observo que son estas las que continúan, más que cualquier otra, capacitando y formando a niños y jóvenes músicos. De ahí se desprende el interés principal de mi investigación. La complejidad del fenómeno me llevó a iniciar una preparación académica sobre el tema, postulándome al posgrado de Antropología Sociocultural, inscrito en el padrón del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT). Con el apoyo económico recibido, tuve la posibilidad de efectuar el trabajo de campo necesario para desentrañar e investigar con respecto a la vigencia y formación de los músicos en la Sierra Norte de Oaxaca, específicamente, en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, municipio donde se han formado más músicos que en cualquier otra región.

Implicación

Para justificar la subjetividad del *cómo* y *para qué* de esta investigación, empleo a autores como Cassigoli (2018) y Ortiz (2013) quienes han debatido acerca del quehacer investigativo. En cuanto al primero, retomo los principios epistemológicos que forman el oficio investigativo de la antropología; en cuanto al segundo, retomo el rol del observador que configura el conocimiento científico. Con relación a esto, concluyo que la figura e implicación de la investigadora en este estudio parte de un interés personal en la música que se ha nutrido, con el pasar de los años, a través de la experiencia.

El planteamiento de Cassigoli (2018) se basa en tres principios: la huella subjetal; el lugar -o locus- de enunciación; y la enunciación. El primero, consiste en ubicarse más allá de lo que se mira en primer plano, es decir, desentrañar aquello que subyace al sentido común. El segundo, reflexiona sobre la figura ética del investigador, al puntualizar la importancia e influencia que hay en la enunciación, misma que “abarca desde la condición particular, psíquica y emocional por la

que atraviesa un investigador en el momento determinado de elaborar su discurso, hasta el tiempo histórico en el que lo hace” (Cassigoli, 2018, p.367). El tercero, se entenderá como “el acto individual de su producción y ejecución” (Cassigoli, 2018, p.367), en el que se realiza un proceso intelectual para transformar la enunciación en discurso.

Considerando lo expuesto, es importante señalar que cada investigador posee ideas, nociones, ideologías y experiencias preconcebidas que, muchas veces, influyen en el locus de la enunciación. Por otro lado, Ortiz considera que el rol del sujeto que configura el conocimiento científico, “dependerá esencialmente de la acción de sus protagonistas, para quienes la teoría es un importante elemento configurador de los caminos a configurar” (2013, p.93). Dicho de otra manera, el momento histórico en el que se desarrolla dicho conocimiento científico dependerá, tanto de la propia identidad del investigador, como de la significación del sentido subjetivo de quienes configuran el conocimiento. Por consiguiente, el autor postula que: “toda objetividad es subjetiva, en tanto está configurada como un sujeto, por un ser humano subjetivo que siente, que piensa y que actúa con base en esos sentimientos, afectos, emociones, valores, actitudes, pensamientos, deseos, intenciones, creencias, aspiraciones, ideales y convicciones” (Ortiz, 2013, p.95).

Otra de las premisas sugeridas por Ortiz es la del papel relevante que desempeña el observador en la investigación sociohumana, ya que, observar, es el punto de partida para entender la realidad y la razón como fenómenos del dominio humano. Con lo anterior, determina que “[en] las ciencias humanas la objetividad puede obtenerse a través de las relaciones inter-subjetivas entre los sujetos implicados en las investigaciones, o sea, a través de la intersubjetividad, pero la objetividad pura no existe, incluso ni en las ciencias fácticas” (Ortiz, 2013, p.103). Del mismo modo, menciona que la subjetividad humana es objetiva, ya que “el ser humano puede crear y mostrar un mundo configurado a partir de su subjetividad” (Ortiz, 2013, p.103).

De tal forma, en esta investigación, al contar con un involucramiento previo, se estableció como tarea -de forma permanente- realizar preguntas nuevas y, al mismo tiempo, cuestionar la forma cómo aprendí la música ante lo que estaba observando durante el trabajo de campo; en conjunto, esto permitió confrontar y analizar de manera crítica mis percepciones sobre la música y la actividad de las bandas de viento.

c) Marco teórico-metodológico

Antecedentes

El siguiente apartado tiene como objetivo conocer aquellos escritos elaborados en torno a mi objeto de estudio, que abarca lo general -esto es, estudios de la música en la antropología-, y lo regional -es decir, estudios en torno a la música desarrollados en el territorio de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca-. Los aportes que se presentan se abordan de manera cronológica y se organizan en tres secciones: la música en la antropología; la música en México; por último, la música regional en Oaxaca y la región Mixe.

La música en la antropología, un recuento histórico-antropológico

La música, como producto de la actividad humana, ha acompañado a cada civilización en el transcurrir del tiempo. Fue hacia finales del siglo XX, cuando la disciplina antropológica se vio en la necesidad de realizar diversos análisis socioculturales en torno a los estudios de carácter musical. En ese periodo, comenzó a definirse su campo de estudio. El primero, de corte teórico-metodológico funcionalista, fue la obra del antropólogo Alan Parkhurst Merriam, *Antropología de la música* (1964). En ella, propuso el estudio musical a través de tres aspectos: 1) conceptualización de la música; 2) comportamiento que emana de ella, ya sea físico, social o verbal; 3) tomar en cuenta el sonido musical como producto del comportamiento que lo produce (P. Merriam 1964, pp.7-9). Con dicho estudio, inauguró el campo de la antropología de la música. Sin embargo, su planteamiento comprendía analizar las prácticas musicales en un contexto determinado, lo que obligó a la búsqueda de un método que pudiera ser aplicado a nivel global.

Con relación a ello, el antropólogo francés, Claude Lévi-Strauss, formuló en su libro *Mitologías I. Lo crudo y lo cocido* (1968) que, la música, como mitología y vista como una expresión colectiva, permite expresar estructuras mentales de quien la escucha y de quien la produce (Lévi-Strauss, como se citó en García Méndez, 2016, p.11). Así, comenzó a observarse a la música como un elemento fundamental para la comprensión y análisis de cualquier sociedad.

Uno de los aportes más recientes en el campo de la antropología de la música, es el de Sergio Navarrete Pellicer, con el artículo *Invitación al estudio social e histórico de la música y la danza*, publicado por la revista *Desacatos* (2003). En éste, el autor hace un recuento de textos, de carácter historiográfico y antropológico, sobre la música y la danza para dar cuenta de lo que ha

sido la etnomusicología en diversas partes del globo (Navarrete Pellicer, 2003, p.105). Una de las premisas descritas por el autor (y que considero importante), es la definición acerca de la etnomusicología como el estudio de las culturas musicales del mundo, excepto las de origen europeo (Navarrete Pellicer, 2003, p.106). Expone que, con la llegada e influencia de los sistemas musicales de los “otros”, la antropología se vio beneficiada, ya que, mediante la música, se permitió visualizar las relaciones de parentesco (Navarrete Pellicer, 2003, p.106).

Para el antropólogo Carlos Reynoso (2006), el estudio de la música ha constituido y guiado críticas en torno a las teorías antropológicas sobre la cuestión. Ejemplo de ello son los dos volúmenes titulados *Antropología de la Música: De los géneros tribales a la globalización* (2006). En el primer volumen, Reynoso elabora una revisión crítica de las teorías que conforman a la antropología de la música, desde los primeros días del evolucionismo hasta la actualidad. Esto lo realiza a partir del enfoque de las teorías que predominan en la disciplina. En el segundo volumen, ofrece una visión sobre las teorías de la etnomusicología y la antropología de la música, destacando aquellas propuestas teórico-metodológicas que poseen un mayor rigor crítico. Cabe mencionar que, en esta obra, se exponen los ejes centrales que dan consistencia a cada una de estas propuestas.

En este sentido, es evidente que el estudio de la música dentro de la antropología comenzó a cobrar mayor fuerza y, claramente, se le observó como un objeto de estudio. Ejemplo de esto, es el artículo de Jorge David García Castilla, *Musicología musical”: la música y el sonido como medios de investigación*, publicado por la revista *El oído pensante* (2017). Aquí, el autor sostiene que la musicología debe ser considerada un campo viable para las investigaciones, a través de distintos aspectos que permiten concebir a la música no sólo como un objeto de estudio, sino también como una forma de conocimiento distinta a la palabra (García Castilla, 2017, p.5).

Teniendo en cuenta que, en los últimos años, el estudio de la música ha constituido y guiado diversos tipos análisis, el investigador de Ciencias Sociales, Jorge Lavín García, diseñó una propuesta para diseñar el estado del arte en torno a este asunto. En su obra, *Notas para un estado del arte de los estudios sobre música desde las ciencias sociales* (2010), toma en consideración el estudio de la música desde el enfoque social, económico, histórico, y hasta psicológico.

Por su parte, la revista *Cuicuilco, Revista de Ciencias Antropológicas*, ha tenido una importante participación en cuanto a estos estudios. El artículo *Temas contemporáneos de la música en América Latina. Un abordaje antropológico* (2022) -correspondiente al número 83, de la edición de enero-abril-, expone diversas investigaciones producidas en este campo, desde las

características de las líricas musicales, hasta las expresiones y cosmovisiones que se tienen en torno a ella. Con relación a esto, me gustaría destacar la presentación elaborada por los coordinadores del número, José Andrés García Méndez y Diana Marcela Corredor Palacios, en la que manifiestan que, el desinterés por el tema, que en algún momento se gestó en la disciplina, trajo consigo un espacio vacío de teorías y metodologías que abonen al abordaje de investigaciones musicales. Aunado a ello, consideran que, para el caso de México, los estudios se han orientado hacia las formas musicales (armonías, ritmos, etc.), o bien, a las estructuras de la versada, dejando a un lado las investigaciones que consideran los aspectos sociales (García, y Corredor, 2022, p.14).

La música en México

En contraparte, la antropóloga Marina Alonso Bolaños, en su artículo *La “invención” de la música indígena de México* (2005), expone que los estudios acerca de la música, particularmente los relativos a la música indígena, han contribuido a la comprensión y desarrollo de la antropología mexicana y, sobre todo, a la conformación de la identidad nacional. Aquí, apunta que las investigaciones realizadas en torno al tema han conservado y difundido el patrimonio cultural del país, pero también han incidido en la pérdida de las tradiciones musicales (Alonso, 2005, p.46).

Por su parte, con el artículo *Música, Evolución e Identidad* (2006), el musicólogo Thomas Stanford elaboró, a partir de sus notas de campo, un estudio acerca de los cuestionamientos teóricos con respecto a la identidad que emana de la música, donde establece dos universales musicales. El primero, consiste en la postura de que todo evoluciona, es decir, los seres humanos tienen la necesidad de la continua variedad; el caso de la música no es la excepción. Por ende, el autor afirma que los seres humanos no quieren la misma melodía; dicho de otra forma, no desean escuchar siempre la misma música. El segundo universal, aborda las diferencias entre unos y otros, porque no todos escuchamos lo mismo (Stanford, 2006, p.41).

Otros aportes relevantes dentro de la antropología de la música en México han sido elaborados desde un enfoque político y regional. El estudio de Berenice Vargas, *La música es el arma. La invención de la Música Afromexicana: reivindicación y posicionamiento político* (2019) -publicado por la revista *Antropología de la música, textos etnográficos*- reflexiona acerca del potencial que se puede encontrar en la música, como un elemento importante de las luchas reivindicativas. Sus sujetos de estudio son los afrodescendientes en México ubicados en la Costa Chica, quienes utilizan la categoría de *Música Afroamericana* como medio efectivo para

posicionarse política, histórica, cultural y regionalmente (Vargas, 2019).

Asimismo, los estudios y compilaciones elaborados por la investigadora Georgina Flores Mercado han contribuido enormemente en este ámbito. En su libro *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha* (2009) -donde presenta estudios de otros etnomusicólogos-, expone los análisis realizados en torno a la música en América Latina; en estos, generalmente, se describen a personas pertenecientes a clases populares o culturas rurales, a diferencia de Estados Unidos, donde pueden identificarse como integrantes, en su mayoría, a jóvenes universitarios. Entre los muchos aspectos valiosos que se hallan en esta compilación, está presente la clasificación de las bandas de viento en México, desde la militar hasta las conocidas como “bandas de los pueblos”. Otra obra importante, coordinada por Flores Mercado, es *Bandas de Viento en México* (2015), que aborda temáticas históricas, sociológicas y antropológicas. Dentro de los aspectos más notorios, se ubican las características identitarias que han acompañado a las bandas de viento en México a lo largo de la historia, ya que éstas han tenido una presencia y difusión significativa en todo el país.

Investigaciones de la música de viento en Oaxaca y en la región Mixe

En el caso de los estudios elaborados a nivel estatal, es necesario mencionar el artículo *Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX* (2001), del antropólogo Sergio Navarrete Pellicer. En él, el autor analiza la formación y desarrollo de las bandas de viento en las ciudades y pueblos de Oaxaca, exponiendo que tales conformaciones se produjeron a través de las leyes de Reforma en el siglo XIX⁴, que dieron lugar a los ayuntamientos de los diferentes pueblos del Estado. Así, con la ayuda de curas, párrocos e intelectuales que entregaron sus bienes y capitales, se obtuvieron los fondos necesarios para la formación de capillas de viento, y para la instrucción de músicos y cantautores. Navarrete Pellicer argumenta que, gracias a la llegada de las capillas musicales, se revitalizó la antigua tradición de los pobladores, pues los músicos comenzaron no sólo a componer música para las misas, sino que transcribieron obras musicales y danzas populares que habían conocido anteriormente (2001, p.9).

A nivel regional, resultan relevantes los trabajos del antropólogo David Terrazas Tello, quien se ha especializado, entre otros temas, en el estudio de zapotecos, música popular y, por

⁴ Expedidas el 7 de julio de 1859, en el puerto de Veracruz, por el presidente Benito Juárez. Su principal objetivo fue la separación de la iglesia y el Estado. (García, 2022).

supuesto, la antropología de la música. En su trabajo de licenciatura, *Santa María Tevehua. La música como eje identitario de un pueblo Zapoteco de la Sierra Norte de Oaxaca* (2010), explica que esta zona tiene, entre sus características, el uso de la música de bandas de viento como actividad principal; asimismo, menciona que dicha actividad abarca todo el ciclo de vida para los habitantes del territorio, es decir, desde el nacimiento hasta la muerte. En el caso cívico-ritual, la música es un aspecto igual de importante puesto que cumple con una función social.

Otro de los aspectos que indica Terrazas (2010), son los dones musicales de las personas. Esta práctica es importante para zapotecos, Mixes y chinantecos, quienes han retomado a la música como eje central y fundamental para la construcción y desarrollo social de la identidad étnica; esta resulta de especial trascendencia para los habitantes de los territorios indígenas.

Con relación a lo anterior, el antropólogo Héctor Vega, en el artículo *La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World music* (2010), señala que la música tradicional que es ejecutada hoy en día, es muy difícil de estudiar. Esto es consecuencia de la globalización y la producción de música masiva, que gradualmente han difuminado los límites entre lo tradicional y lo comercial. Al respecto, el autor ofrece una definición a la cual me suscribo, pues la música tradicional hace referencia a hábitos, rituales y representaciones que otorgan unidad a un grupo social (Vega, 2010, p.155).

El antropólogo Roberto Campos Velázquez, con el artículo *Experiencia, reflexividad y trabajo de campo: análisis de una relación con las músicas tradicionales* (2020) -publicado por la revista *Antrópica, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*- expone que realizó su trabajo de campo entre los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca; allí, logró centralizar y ubicar determinaciones epistemológicas e histórico-sociales de la etnomusicología en México, concluyendo que el análisis de dichas determinaciones, comúnmente, orienta las relaciones históricas. Todo ello, bajo la influencia de diversas praxis investigativas (Campos, 2020, p.131).

La antropóloga Irene Gómez Fernández, en *Cómo ser músico en Oaxaca en la segunda mitad del siglo XVI* (2021) -artículo que forma parte del libro *Oaxaca: espacios, sociedad y arte en transformación, siglos XVI al XX*-, propone un enfoque que haga énfasis en los actores sociales encargados de reproducir la sonoridad. Al mismo tiempo, analiza cómo la música europea se inserta en la vida de las comunidades del estado de Oaxaca, a través de la vida ritual y las diversas festividades religiosas, generando así una nueva tradición musical (Gómez, 2021, p.16).

El trabajo del etnomusicólogo, Gonzalo A. Sánchez, ha sido fundamental para los estudios

de la música en Oaxaca. En su libro, *Los artefactos sonoros del Oaxaca prehispánico* (2005), elabora un análisis orientado a lo visual y, también, lo sonoro, en torno a la riqueza organológica del Estado. En él, estudió alrededor de 58 silbatos prehispánicos correspondientes a la cultura zapoteca, 5 flautas de la Mixteca Baja, 11 flautas globulares de la Sierra Mixe y, finalmente, 8 flautas globulares del sur del Istmo. Sostiene como premisa que, el universo sonoro de los antiguos oaxaqueños era muy variado y complejo. Además, en su libro *Música y Músicos de Oaxaca: siglos XIX y XX* (2019) -coescrito con la historiadora de arte, María de La Paz Gómez-, hace un recorrido fotográfico con el fin de mostrar, por un lado, los diversos usos que tiene la fotografía como documento histórico y, por el otro, la historia de la música en Oaxaca a través de la imagen.

Finalmente, como antecedente principal de esta investigación, se cuentan el estudio de corte antropológico y educativo de la maestra Soledad Hernández (2021), *El aprendizaje musical en una comunidad de práctica: la Banda Infantil y Juvenil de San Jerónimo Tlacochahuaya*. En dicha obra, propone estudiar los procesos de enseñanza-aprendizaje mediante la categoría de *comunidad de práctica*, propuesto por el sociólogo Etienne Wenger.

De forma particular, en cuanto a los estudios de carácter regional, es necesario poner atención al análisis realizado por el antropólogo Gustavo Torres Cisneros, *Mixes. Pueblos indígenas del México contemporáneo* (2004). Aquí, el autor aborda temas como los medios de comunicación, servicios públicos con los que cuenta la región, medicina tradicional, salud pública y cosmovisión Mixe, hasta llegar a la música tradicional Mixe. Al respecto de esta última, menciona que es la principal actividad que cultivan los *Ayuujk* (Mixes). Describe que, casi todas las comunidades de la región Mixe, cuentan con una o dos bandas filarmónicas y que son los encargados de ejecutar sones y jarabes de la región en diversos momentos, ya sea en una fiesta patronal o en un evento ritual (Torres, 2004, p.40). De igual forma, destaca que en la región se han formado jóvenes músicos *Ayuujk*, provenientes de otras regiones. Esto gracias al Centro de Capacitación Musical Mixe (CECAM), localizado en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, que luego derivó en la Escuela de Música Mixe (ESMMI) (Torres, 2004, p.40).

Otro artículo sobre los *Ayuujk*, es el de los pedagogos Sonia Comboni Salinas, José Manuel Juárez Núñez y María Tarrío García, *Resurgimiento cultural indígena: el pueblo Ayuujk de Santa María Tlahuitoltepec, Mixe, Oaxaca. El Bachillerato Integral Comunitario Ayuujk Polivalente* (2005). Este menciona que dicho espacio es construido social, económica y simbólicamente por el desarrollo de su historia, haciendo de su cotidianidad un principio comunitario de reciprocidad.

Para el caso de la música, los autores aluden que los *Ayuujk* se caracterizan por ciertos rasgos que se expresan en la diversidad y variedad de las bandas musicales, destacando a los mixes como artistas dotados para la música y la danza; tales aspectos los hacen diferenciarse de otras comunidades ubicadas en la región (Comboni, *et. al*, 2005, pp.188-195).

Tomando en cuenta estos señalamientos, donde la música en territorio Mixe es un rasgo particular, el doctor en educación, Jehu Reyes de la Rosa, mediante su tesis *El valor de la música en el contexto cultural mixe. Hacia la confección de una propuesta didáctica para la escuela primaria a partir de los saberes locales* (2010), propone llevar a las escuelas primarias, los saberes locales de la música. Lo anterior al poner en evidencia, en el ámbito educativo, la falta de contenidos relativos a la cultura de cada pueblo, así como la ausencia de ciertos elementos culturales de los pueblos originarios de Oaxaca en el Sistema Educativo Nacional y, en particular, en los planes y programas de estudio de dicho nivel (Reyes de la Rosa, 2010, p.8).

En este mismo sentido, la tesis del antropólogo, Crisóforo Gallardo Vásquez, *Educación escolar, política comunal e ideología étnica: los maestros indígenas de Santa María Tlahuitoltepec, Mixe* (2013) -publicada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)-, alude a las consecuencias que trajo consigo la llegada de la escuela a Tlahuitoltepec, esto es: el contacto directo con el proyecto de Unidad Nacional del Estado (Gallardo, 2013, p.4). En ella, destaca la participación de los maestros en esta inédita interacción y en el surgimiento de nuevas instituciones. El caso de Filemón Díaz Ortiz es un ejemplo, dado que fue el primer “maestro que fue presidente municipal en 1970, [y] fue director de la secundaria federal; Mauro Delgado Jiménez, también fue presidente municipal en 1986 y uno de los primeros maestros nativos de la primaria rural federal Pablo L. Sidar, además participó en la fundación del Centro de Capacitación Musical (CECAM)” (Gallardo, 2013, p.18).

Otra investigación circunscrita al territorio de Santa María Tlahuitoltepec, fue realizada por José Pavel González Sánchez, *La comunalidad como eje de la formación musical en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca* (2018), tesis publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México. El autor menciona en ella las dimensiones territoriales, identitarias y de organización comunitaria que se presentan a raíz de la educación musical; además, destaca que, a través de la música, se comprenden modos de vida, formas de vestir, comunicarse, establecer contacto con sus deidades, o de representación del mundo desde la cosmogonía de la comunidad misma (Sánchez, 2018, p.35).

Por último, la música y etnomusicóloga, Mercedes Alejandra Payán Ramírez, en su tesis *Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca* (2017), elabora un estudio que refleja los aspectos en los que la música incide, transforma y produce ciertas prácticas comunales. Para ello, toma como punto de partida a la escoleta de la banda de viento de esta comunidad, analizando aspectos como las experiencias de las personas que colaboran en esta formación musical. Payán (2017) concluye que la música se revela como elemento coproductor de una realidad vivida, que trasciende al aspecto ornamental de la experiencia humana. Todo ello influido por la experiencia y las prácticas comunales.

A modo de cierre, es necesario destacar que la presente investigación se realizó a partir del reconocimiento de prácticas y estrategias comunales que son empleadas en la música, llevadas a cabo por infantes pertenecientes a las bandas infantiles de Santa María Tlahuitoltepec, Mixe. Se toman como elementos importantes la percepción de la música por parte de los sujetos de estudio y su subsecuente significado; todos estos constituyen aspectos soslayados por los antropólogos mencionados con anterioridad. Por dicha razón, considero que mi estudio resulta una importante contribución para los estudios antropológicos en esta materia.

Marco teórico

Después de realizar el trabajo de campo, aplicar las entrevistas planeadas y revisar exhaustivamente la bibliografía antropológica relacionada con los estudios sobre la música en Oaxaca -y especialmente, en la región Mixe-, pude identificar las categorías centrales que guían a esta investigación, expuestas a continuación.

En el capítulo 1, a fin de presentar una etnografía general de la cultura musical Mixe y de la comunidad, empleo las ideas propuestas por Barabas y Bartolomé (1999a) (1999b). Estos han caracterizado a la región tomando como punto de partida el análisis del sentido comunal, además de los ámbitos sociales y rituales que resultan indispensables para dicho territorio, integrándolo al contexto histórico y cultural oaxaqueño. A su vez, hago uso de las ideas de Sánchez (2005) para precisar que, antes de la llegada de los españoles, las poblaciones de América tenían su propio mundo sonoro, primordial para la vida ritual. De igual manera, retomo las investigaciones de Navarrete (2001) (2010a), con el objetivo de realizar un breve recorrido histórico sobre la llegada de la música de viento a Oaxaca. Las aportaciones de dicho antropólogo son de suma importancia para la presente investigación ya que, a través de ellas, pude contextualizar históricamente el

proceso de cambio y adaptación de la música en Oaxaca. Aunado a esto, establezco un diálogo con las ideas de Sánchez y Gómez (2019), quienes narran los diferentes acontecimientos históricos que derivaron en la transformación de las capillas del virreinato en capillas de viento. También, recorro a las ideas de Sánchez (2023), quien ilustra cómo se produjo el comercio de instrumentos musicales en la ciudad de Oaxaca, una actividad que dio paso a la difusión y creación de las bandas de viento en diferentes regiones de la entidad.

Irene Gómez es otra de las antropólogas cuyas ideas resultan por demás pertinentes para mi investigación. Tomando como base su análisis sobre las vías -o formas- a través de las cuales se gestó la educación musical en Oaxaca, logré determinar los antecedentes de esta práctica y, posteriormente, realizar las etnografías acerca de los varios procesos de enseñanzas y aprendizajes musicales que persisten en la banda *Poj Suun*. Al respecto, la autora apunta que, mediante la evangelización, se introdujo la música de viento al estado y a la región; no obstante, enfatiza que existieron otros factores que posibilitaron este fenómeno, como fue la participación y presencia de los “caciques”, quienes impulsaron el desarrollo de la música utilizando a las bandas como medio político para captar recursos en el territorio (Gómez, 2021).

Para dar cuenta de la estructura y organización política-religiosa de la comunidad, recurrí a los planteamientos de Barabas y Bartolomé (1999a), quienes afirman que los sistemas políticos de la mayoría de las comunidades oaxaqueñas son “centros motrices de la vida comunitaria” (1999a, p.125). Ambos autores recurren a las premisas de Korsbaek (1996) para definir a los sistemas de cargos, los cuales observan como una jerarquía, de carácter obligatorio, para asegurar la armonía y orden en algunas comunidades. En conjunto, las aportaciones de Barabas y Bartolomé (1999a), Chance y Taylor (1985), Hernández (2021), Korsbaek (1996) y Vargas (2016) sobre los sistemas de cargos, son de utilidad para describir cómo se configura el sistema jerárquico de autoridad en Tlahuitoltepec. En esta misma línea, las ideas de Valdivia (2010) resultan un andamiaje para explicar cómo funciona dicho sistema cívico-religioso en la región Mixe, y cómo debe ser el proceso para quienes pueden -o aspiran- acceder a ocupar los cargos en su interior.

La categoría de comunalidad, propuesta por los antropólogos Floriberto Díaz (2007) -individuo mixe de Santa María Tlahuitoltepec-, y Jaime Martínez (2002) -originario de Guelatao de Juárez-, resulta fundamental, pues me permitió definir los aspectos que rigen la organización interna de la comunidad; esto tuvo el objetivo de describir cómo interviene la estructura y organización política-religiosa en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical de la Banda *Poj*

Suun. En este sentido, Aquino (2013) añade que la comunalidad se relaciona con un pensamiento vivo, es decir, uno que nace y se expresa en la práctica cotidiana. Al retomar las ideas de Floriberto Díaz (2007), Jaime Martínez (2002) y Aquino (2013), logré caracterizar cómo se vive la comunalidad en Tlahuitoltepec, y cómo esta se fusiona con la práctica musical.

Por otro lado, para dar cuenta de la visión del mundo de los *ayuujk jay 'y*, los postulados de Broda (2019) fueron primordiales. La antropóloga enfatiza en la relación que subyace entre los comportamientos sociales y los fenómenos naturales, un aspecto central de la cosmovisión. Esto último lo relacioné con la importancia que otorgan los mixes a la madre tierra; para ello, me apoyé en las ideas de Hernández (2021), estrategia que me permitió profundizar en la relación de los mixes con sus cerros sagrados y, principalmente, con la figura mítica del Rey Condoy.

De forma paralela, para demostrar que el quehacer musical en Santa María Tlahuitoltepec se gesta a través de la reproducción social, retomé las ideas de Bourdieu (2011). Este menciona que el mundo social se produce mediante una constante preservación del ser, donde las estructuras objetivas están inscritas en las estructuras subjetivas; ambos resultan aspectos que procuran la reproducción social. He puesto en diálogo los postulados de Bourdieu (2011) con las ideas de Ruíz (2020) e Iskra Pavez (2012), para precisar cómo se configura la reproducción social de la música en la relación infante-adulto, es decir, de qué manera se reproduce socialmente la música en ellos.

Para definir qué es la música de viento, recurrí a Flores y Ruíz (2015), quienes explican que es un conjunto instrumental y musical conformado, en su mayoría, por instrumentos de aliento metal y percusiones. De igual manera, retomé a Flores Mercado (2015), quien ha afirmado que las bandas de aliento (o de viento) son una agrupación muy amplia y diversa en México; además, establece que existe una extensa clasificación de tales bandas, donde puede ubicarse una tipología que va desde las militares, estatales, universitarias, hasta llegar a las regionales, tradicionales o religiosas. Todas ellas ayudan, según la autora, a la comprensión social, cultural, económica, pedagógica, política e histórica de un sector o territorio determinado. Junto con esta clasificación, Flores Mercado (2015) sostiene que se desprende una serie de categorías para caracterizar a las bandas de viento, a saber: a) institucionales; b) culturales o tradicionales; c) comerciales; d) bandas insertadas en las industrias musicales a nivel nacional y transnacional con fines de lucro. Para este punto -y con el fin de interrelacionar este conjunto de ideas-, retomé la conceptualización hecha por Hernández (2015), quien las define como una comunidad de práctica. Ésta última definición en torno a las bandas viento emerge como el eje de toda mi investigación, ya que, mediante ella no

sólo definí las particularidades que caracterizan a la Banda *Poj Suun*, sino que también describí, teórica y etnográficamente, el proceso de enseñanza-aprendizaje de dicha banda.

Por consiguiente, la categoría principal que rige a esta investigación es *comunidad de práctica*, propuesto por el sociólogo Etienne Wenger (1991). El autor apunta, como tesis central, que el aprendizaje implica una participación social para la adquisición de conocimientos. Por medio de esta categoría se manifiesta que el aprendizaje es un hecho colectivo, donde lo individual deviene en un proceso de segundo plano o, incluso, resulta inexistente; es decir, deja a un lado el proceso clásico ejercido durante las diferentes etapas formativas en las instituciones académicas. En este orden de cosas, la *comunidad de práctica*, junto a sus tres dimensiones -compromiso mutuo, empresa conjunta y repertorio compartido- me permitió comprender cómo se lleva a cabo la transmisión de conocimientos musicales dentro de la Banda *Poj Suun*.

Para este punto, y a fin de caracterizar puntualmente a *Poj Suun*, retomé la definición de Payán (2017) quien, en sus estudios sobre las bandas de la Sierra Norte de Oaxaca, las ha definido como una agrupación articulada a prácticas comunales. En este mismo tenor, Hernández (2021) advierte que pertenecer a una banda de este tipo conlleva introducir las normas y responsabilidad de la comunidad; ambos son aspectos importantes pues, durante el trabajo de campo y las entrevistas realizadas, registré una fuerte presencia de responsabilidad ante las prácticas musicales, no solo de quienes hacen música, sino de toda la comunidad.

Por último, para definir el género musical de Son y Jarabe, recurrí a las etnografías y estudios realizados por Navarrete (2010b). A través de la categoría de cultura musical, establece que dicho género se integra a las prácticas sociales de cada territorio o comunidad, además de ser un género musical que coadyuva a las representaciones y formas de vida, ya sean rituales, simbólicas o sociales. En este sentido, me apoyé de las propuestas de Payán (2017), quien divide en tres ámbitos las diversas “ocasiones” musicales, y donde el Son junto con el Jarabe resultan elementos relevantes. Dichas ocasiones son: 1) de carácter humano; 2) divino; 3) audición.

En el capítulo 2, empleo la categoría de prácticas y estrategias comunales, propuesta por la etnomusicóloga Payán (2017) y definida como las dinámicas intraétnicas e interétnicas que sirven para la autonomía de los pueblos originarios de Oaxaca. Es decir, se tratan de formas a través de las cuales se lleva a cabo la reproducción de la vida comunal en los pueblos. Con esta categoría, tal como menciona la autora, registré la forma como dichas prácticas y estrategias comunales motivan, fortalecen e influyen en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical, ya sea creando

escenarios o momentos para un tipo de socialización; lo anterior, realizado mediante fiestas patronales, calendas, encuentros, audiciones, bailes, y más.

Para dar cuenta de la pertinencia del estudio de la infancia desde la antropología, me apoyé en los postulados Mead (1972), Gelover y Da Silva (2013), Aristizábal (2018), Chacón (2015) y Díaz (1988). Sus planteamientos ayudaron a caracterizar a los niños como sujetos completos. En el caso de Aristizábal (2018), el recorrido teórico que realiza sobre la antropología de la infancia fue de ayuda para contextualizar cómo se desarrolla dicha categoría en el estado oaxaqueño; sobre todo, permitió describir qué es la infancia musical en Tlahuitoltepec, a partir de relacionarlo con los aportes de Masferrer (2016), quien también ha contextualizado a la infancia en Oaxaca. Bajo esta misma línea recuperé las ideas de Quecha (2011), quien advierte que el estudio de la infancia es un problema que compete no solamente a la antropología, sino que constituye un problema de política pública mundial.

Además, he usado las premisas de Chacón (2015), para contextualizar a la infancia dentro de la antropología. Este menciona que, para entender esta etapa del desarrollo humano, es necesario comprender las estructuras de significación que rodean al infante; a su vez, es necesario considerar que ninguna infancia es preestablecida. Es decir, ésta tiene la capacidad de cambiar, modificarse o producir diferentes interpretaciones, que dependerán de las condiciones socioeconómicas de cada contexto. Por otro lado, Díaz (1988) argumenta que la infancia, muchas veces, es definida a través de la sociabilización de los niños con los adultos. Esto último constituyó un aporte para mi investigación, ya que, en efecto, los niños en Tlahuitoltepec relacionan la práctica musical con una práctica común -o incluso, necesaria- para la comunidad, al ser los adultos quienes brindan ese espacio.

Siguiendo los postulados sobre la infancia, retomo a Glockner (2007); quien sostiene que, el trabajo con los niños dentro de las ciencias sociales, es de vital importancia para entender sus conocimientos. Lo anterior ayudó a comprender la percepción que tienen los infantes no sólo con respecto a la música, sino a su propio contexto. Teniendo en cuenta que la mayoría de los integrantes de la Banda *Poj Suun* son niños y niñas menores de 12 años, recurrí a Reyes (2022), pues este argumenta que los niños deben ser entendidos como una parte constitutiva de la vida social. Ello considerando que sus actividades están estrechamente relacionadas con el mundo que comparten con los adultos, al que contribuyen, o bien, moldean. Por esta razón, propone la categoría de “niño agente”, que permite entender cómo los niños que pertenecen a la banda son

niños constructores de su propio conocimiento. En este sentido, la propuesta de Calderón (2015), concerniente a nuevas metodologías para trabajar con niños, es decir, mediante dibujos, cuentos, fotografías y otros materiales, resultó útil para delimitar la metodología de mi investigación, especialmente en lo referente a la implementación del taller.

Para enriquecer la etnografía de la Banda *Poj Suun*, me apoyo en lo mencionado por Payán (2017) con respecto a las donaciones de instrumentos hechas por parte del Estado, y la responsabilidad que adquirió la comunidad a partir de ellas. Aquí, es de suma importancia recordar lo indicado por Flores y Ruiz (2016), quienes manifiestan que tales dotaciones se reciben por distintas vías, ya sea por herencia familiar, por parte de la parroquia o por cooperación comunal. Sea cual sea la forma de adquisición, los músicos deben llevar a cabo los cuidados pertinentes para asegurar la permanencia de los instrumentos para generaciones futuras.

Por otro lado, hago uso de la categoría de etnografía del aula, de Torres (1988). Esta fue indispensable para la metodología seguida en la tesis, así como para realizar la etnografía del espacio de ensayo, el cual contiene diferentes elementos que se encuentran en un salón de clases. Al mismo tiempo, otra categoría clave es la de reproducción social. Katz (2019), ha mencionado que dicha categoría puede entenderse como un conjunto estructurado de prácticas, donde se ponen de manifiesto los contextos políticos, económicos y culturales. Por su parte, Rizzo (2012) apunta que esta categoría -reproducción social- es la manera en que los sujetos condicionan la experiencia de cada individuo. El objetivo de implementar la categoría en mi trabajo, fue para identificar las acciones y estructuras sociales que los infantes reproducen para ejercer el quehacer musical.

En el capítulo 3, con el fin de explicar la formación musical en la Banda *Poj Suun* a través de la categoría de comunidad de práctica, recurrí principalmente a las ideas de Hernández (2015); mediante su estudio sobre la formación musical -en el caso de una banda de Tlacoahuaya, Oaxaca-, pude establecer las bases para comprender cómo se construye el conocimiento musical, que se correlaciona con aspectos como la identidad, significado, colectividad, y experiencia de cada uno de sus integrantes. Con lo anterior, me di a la tarea de contextualizar el término de enseñanza-aprendizaje desde lo antropológico hasta lo pedagógico, bajo los postulados de Ayala (2020), Doménech (2017) y Sarmiento (2007). Estos han apuntado que, en México, en primer lugar, persiste una escasa formación de especialistas en el ámbito educativo desde la antropología. Así, para que un antropólogo estudie los procesos de enseñanza-aprendizaje que se producen en distintos contextos sociales, tiene que implementarse la observación detallada de procesos,

prácticas, apropiaciones, desarrollo y modelación de conocimientos y saberes. Por ello, en esta investigación, y como parte de la metodología, implementé distintas técnicas para la obtención de datos con la finalidad de describir cómo se transmiten los conocimientos musicales en *Poj Suun*.

Al respecto, Navarro y Samón (2017) han mencionado que es necesario tener en cuenta que cada conceptualización hecha en torno a los procesos de enseñanza-aprendizaje guarda relación con las experiencias personales de los autores, o en este caso, de los investigadores. Por otro lado, para comprender cómo se desarrolla la categoría de *comunidad de práctica* dentro del ámbito educativo, me apoyo en la categoría de enseñanza-aprendizaje de Rubio y Castellanos (2015); estas argumentan que la categoría engloba una serie de procesos estudiados desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia. De este modo, concluyen que la enseñanza-aprendizaje consiste en el *qué*, *cómo* y *por qué* los alumnos aprenden y *cuáles* son los factores que intervienen para potenciarlo.

Para el caso de las bandas de viento, tanto la región Mixe como en la comunidad de Tlahuitoltepec, considero que dicha conceptualización ahonda y beneficia a la investigación para alcanzar los objetivos planteados. No obstante, es importante conocer cómo se aprende, puesto que durante el trabajo de campo logré identificar que no existe una forma universal que guíe a los formadores de bandas; más bien, existen particularidades en cada una, por lo que es trascendente conocer qué factores intervienen para potenciarlo, ya sea a nivel familiar o comunitario.

Ahora bien, para definir en qué ámbito se encuentra el proceso de enseñanza-aprendizaje musical que se manifiesta en *Poj Suun*, en primer lugar, llevé a cabo una descripción de las tres formas de aprendizaje que, tradicionalmente, se han conocido a través del tiempo: la educación formal, la informal y la no formal. En cuanto a ellas, me apoyé en las premisas de los pedagogos Luján (2010) y Cabello (2020), quienes argumentan que la educación formal, normalmente, se presenta en las escuelas teniendo una base estructurada; la educación no formal, se produce fuera de la escuela y, normalmente, requiere apoyo externo; la informal, es aquella que se presenta en cualquier lugar, y es motivada por sus propios participantes. Sin embargo, durante mi trabajo de campo pude establecer que la educación musical en las bandas de música va más allá de lo formal o informal; por ello, la conceptualización de Salgado (2022) relacionada con los procesos educativos en espacios comunales, fue de utilidad para establecer los parámetros que hay en *Poj Suun*, donde se observa que son transmitidos, principalmente, a través del estudio y compromiso.

Por su parte, Flores (2011) ha mencionado que el estudio de la música en México, generalmente, se produce en instituciones de carácter formal; por ende, esta clase de educación

deja a un lado el objetivo de la creación de piezas musicales. Bajo tal premisa, en mi investigación consideré relacionar el proceso de enseñanza-aprendizaje musical con el territorio, recurriendo a los postulados de los antropólogos Nates (2010), Ther Ríos (2012) y Llanos (2010).

Siguiendo a Llanos (2010), en su territorio, los sujetos sociales intercambian -o entrecruzan- simultáneamente diversos tipos de procesos socioculturales y, al mismo tiempo, diferentes nociones e interpretaciones de lo que tienen ante sus ojos. Con ello, doy respuesta a cómo los infantes retoman o conocen la práctica musical pues, en la comunidad de Tlahuitoltepec, la noción de territorio se relaciona con aspectos que involucran desde lo espiritual hasta lo formativo, específicamente en la educación musical; para ellos, aprender música tiene como objetivo principal cumplir con las necesidades festivas o religiosas que demanda la comunidad. Finalmente, con la propuesta de Hernández (2021) (2015) pude establecer que, a través de la organización tanto comunal como grupal en *Poj Suun*, se genera un sistema que permite que la banda se sostenga a lo largo del tiempo.

Con lo anterior Wenger (2001) establece que, dentro de una comunidad de práctica, y observándolo desde el campo educativo, existen ciertas consideraciones básicas necesarias de tomar en cuenta; la principal, es que el aprendizaje debe entenderse como un fenómeno social, es decir, los alumnos, maestros y padres de familia aprenden de la mano, sin dejar paso al aprendizaje individualizado. Con ello, logré establecer que el proceso de enseñanza y aprendizaje en *Poj Suun* se produce mediante el compromiso.

Para sustentar cómo aprenden los alumnos la parte teórica y de lecto-escritura musical, me apoyo en lo descrito por Sánchez (2007); este menciona que el alumno, en sus primeros años de aprendiz, debe desarrollar una habilidad en correspondencia al nivel de solfeo. En éste, los alumnos deben tener la capacidad de saber a cuánto equivale cada nota, cada compás, entre otros aspectos.

Por otro lado, conforme a lo registrado durante el trabajo de campo, identifiqué ciertas emociones que los alumnos experimentan, no sólo en sus participaciones comunitarias, sino en aquellas que se presentan fuera de Tlahuitoltepec, especialmente, aquellas que provienen de sus experiencias al ser parte de concursos estatales; aquí, las premisas de Bourdin (2016) y Antón (2015) permitieron reconocer la importancia de estos eventos para cada uno de ellos.

Finalmente, para comprender cómo este grupo ha progresado y formado a músicos desde sus primeros años, es importante referir a la maestra Leticia Gallardo Martínez, quien funge como la responsable de este y otros grupos. Para ello, implementé la metodología de historias de vida,

para conocer el objetivo por el cual se creó este grupo musical, además de conocer acerca de su trayectoria académica y laboral. Por lo tanto, la categoría de historias de vida de Chárriez (2012) favoreció para el establecimiento de los puntos importantes que busca esta metodología, esto es, la descripción de la relación del sujeto con las experiencias de su realidad cotidiana. Asimismo, a través del estudio de Payán (2021a), acerca de la figura de la maestra Leticia, pude registrar que, gracias a sus experiencias, ideas y vocación, *Poj Suun* es un grupo importante en la actualidad, considerado para ser parte de diferentes festividades dentro y fuera de la comunidad; esto ha contribuido a la difusión de la alegría, el sentimiento y el significado de ser *ayuujk*, aspectos que se encuentran a través del quehacer musical.

Con respecto al capítulo 4, y con miras a efectuar el registro etnográfico acerca del sentido de la música, recurrí a los postulados de Díaz (2019) y Bartra (2006). En cuanto al primero, establecí que la música tiene diferentes sentidos; en este caso, la edad fue un factor determinante. Por consiguiente, la categoría *polisemia* me permitió entender que, mientras que para algunos la música guarda relación con el entorno, para otros, se relaciona con aspectos más subjetivos, como las emociones y experiencias. Esto último lo relacioné con la categoría de *sinestesia*, propuesta por Bartra (2006), quien sostiene que una sola palabra puede evocar diferentes aspectos; para el caso, la música puede evocar desde el entorno, sonidos e imágenes, hasta llegar a actividades relacionadas con las prácticas sociales, ya sean fiestas patronales o privadas.

Para comprender la importancia de las piezas musicales correspondientes al género Son y Jarabe, recurrí a la conceptualización teórica de identidad propuesto por Aguado y Portal (1992) y Bourdieu (2007). Los primeros proponen que, para llegar al proceso de identidad existen dos vías principales: 1) aquella donde las personas se reconocen semejantes a otro, mediante un proceso que va de adentro hacia afuera; 2) aquella cuando los sujetos obtienen cualidades, mediante un proceso que va de afuera hacia dentro. Por medio de la categoría de *habitus*, propuesto por Bourdieu (2007), quien ha definido el sistema de disposiciones duraderas, predisuestas y transferibles, identifiqué cómo aprenden la música los infantes de la Banda *Poj Sunn*, destacando métodos, comportamientos -dentro y fuera- de sus ensayos, las diferencias o semejanzas que existen entre los diferentes procesos de enseñanza-aprendizaje que se producen en otras bandas de la comunidad, la manera cómo adoptan ciertos comportamientos -como grupo y músicos-, entre otros aspectos.

A través de las dos últimas etnografías presentadas en este capítulo, retomé nuevamente los

postulados de Payán (2017) acerca de las ocasiones musicales; además, en este punto recurrí también a las premisas de Béhague (2006). Dicho autor ha definido las “ocasiones” como una expresión musical que se encarga de expresar las formas cognitivas y los valores compartidos, no solo de la agrupación musical, sino de la sociedad. Ante esto, Alegre (2015) agrega que la importancia de tales ocasiones musicales resulta su contribución en el desarrollo de las construcciones sociales; es decir, a través del repertorio musical (dividido entre lo divino y lo humano) se llevan a cabo prácticas sociales que se entrelazan con las prácticas musicales.

Con lo anterior, los postulados de Payán (2017) y Navarrete (2010b) en torno a la clasificación de piezas musicales en la Sierra Norte de Oaxaca, hizo pertinentes las etnografías elaboradas acerca de las celebraciones religiosas en Tlahuitoltepec. Ambos autores concluyen que la música y la danza son determinantes en dichas celebraciones. La etnomusicóloga Payán (2017) detalla que las ocasiones y los repertorios musicales son una demanda social de los propios pobladores, lo que lleva a las bandas a participar en eventos de diferentes índoles.

Metodología

Métodos y técnicas

Para dar respuesta a las preguntas de investigación, implementé una metodología de carácter cualitativa, entendida como la vía que enfatiza en la “visión” de los actores y el análisis contextual, centrándose en el significado de las relaciones sociales (Vela, 2001). En esta metodología, coloqué a la etnografía como el método por excelencia de antropología. Con dicho método pude conocer, registrar y contextualizar las actividades cotidianas y las que se realizan en fechas específicas del año en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca. Al respecto del método etnográfico, Rosana Guber opina que:

[...] es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales”) [...] observan tres niveles de comprensión: el nivel primario o “reporte” es lo que se informa que ha ocurrido (el “qué”); la “explicación” o comprensión secundaria alude a sus causas (el “por qué”); y la “descripción” o comprensión terciaria se ocupa de lo que ocurrió para sus

agentes (el "cómo es" para ellos) (Guber, 2001, p.16).⁵

Con este enfoque, establecí de manera más efectiva el *rapport* necesario para el trabajo de campo. Para Guber, dicho término es entendido como el “estado ideal de relación entre el investigador y los informantes, basado en un contexto de relación favorable, fundado en la confianza y la cooperación mutua que viabiliza un flujo ideal, de información” (Guber, 2004, p.163). Gracias al *rapport*, se gestó una mejor relación -e interacción- con los integrantes de la banda comunitaria *Poj Suun* (Sonidos del Viento).

La presente investigación se centró en niños y jóvenes músicos ubicados en un rango de edad de entre 6 a 16 años. Me involucré con ellos mediante estrategias lúdicas y didácticas, considerando que trabajar con infantes y jóvenes, desde las ciencias sociales, implica una serie de retos. Así, para lograr la confianza y empatía, hay que tomar en cuenta diversas dinámicas para generar esos marcos y recursos (Quecha, 2014). Además, mi estudio considera la información obtenida de maestros y maestras de música, así como de personas adultas pertenecientes a la comunidad.

Para la recolección de datos cualitativos fue necesario implementar, en tres diferentes momentos, el trabajo de campo, entendido como:

[...] [la] interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente -sentido común, teoría, modelo explicativo de conexiones tendenciales— y la de los actores o sujetos/objetos de investigación. En la tradición intercultural, el referente empírico ha venido incidiendo en el cuerpo de conocimientos y en la postura del investigador. (Guber, 2004, p.50)

En el enfrentamiento con la realidad durante el trabajo de campo, la observación participante fue una de las técnicas elementales empleadas para el desarrollo de las etnografías, considerando que esta técnica proporciona validez y confiabilidad a los datos obtenidos. Al respecto, Sánchez Serrano (2017) menciona que permite recoger información más numerosa,

⁵ En esta investigación el lector podrá observar dos tipos de citas: las textuales, obtenidas durante la revisión bibliográfica-documental; los testimonios, obtenidos por parte de mis colaboradores-informantes durante el trabajo de campo. Para diferenciarlas, las pertenecientes al primer grupo siguen los lineamientos que marca el modelo APA7; es decir, sus márgenes -tanto del lado derecho como izquierdo- son de 1.27 cm, sin dejar de mencionar que al final, entre paréntesis, se menciona al autor, año de publicación y la página donde se obtuvo la información. En el caso del segundo grupo, sólo tienen un margen de 1.27cm del lado izquierdo; además, finalizan con la oración “*comunicación personal*”. Es indispensable que el lector tenga presente esta información para evitar confusiones.

directa, rica, profunda y compleja; por ello, la define como una “observación sistematizada natural de grupos reales o comunidades en su vida cotidiana, y que fundamentalmente emplea la estrategia empírica y las técnicas de registro cualitativas” (Gutiérrez y Delgado, citado en Sánchez Serrano, 2017, p.102). Asimismo, al tratarse mi investigación únicamente de la banda municipal de la comunidad y las bandas visitantes, implementé la observación no participante, caracterizada por recoger la información desde afuera, sin ninguna intervención en el grupo social, hecho o fenómeno investigado (Campos y Lule, 2012, p.53).

Otras de las técnicas implementadas fueron las entrevistas semiestructuradas, grabadas en una Tablet Samsung Galaxy, generación S6. El beneficio y la eficacia de esta técnica radica en que el entrevistador focaliza la conversación en un tema particular, proporcionándole al colaborador-informante un espacio y libertad suficientes para definir el contenido de la discusión (Vela, 2001). Además, apliqué la técnica de las conversaciones informales, tomando apuntes sobre ideas, palabras y narraciones que obtuve con personas de la comunidad. Éstas, en un inicio, fueron únicamente pláticas espontáneas, que luego se convirtieron en una secuencia metodológica para extraer datos cruciales en la investigación (E. Rubí, 2023).

De igual forma, realicé una revisión bibliográfica-documental en torno a la temática abordada, consultando archivos sonoros, hemerotecas y museos activos en la ciudad de Oaxaca. Esto se “realiza en contacto directo con los documentos y en el recinto [...] a diferencia de la llamada “investigación de campo” que se ejecuta en contacto con las cosas, situaciones o personas [...]” (Botero, 2003, p.112).

Aunado a lo anterior, la toma de notas y el registro de datos en el diario de campo fueron técnicas utilizadas a cada momento. Estas aportaron al análisis, reconstrucción y recapitulación de lo ocurrido en el trabajo de campo. Al respecto, Rosana Guber opina que estas técnicas:

Constituyen la necesaria bisagra entre el campo empírico y el procesamiento teórico, no sólo porque indican una transición secuencial, sino también porque en ellas tiene lugar el diálogo de la perplejidad del investigador ante la dificultad de dar cuenta de su objeto de conocimiento. (Guber, 2001, p.65)

Durante mi estancia en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, documenté lo observado en tres diarios de campo, enumerados del 1 al 3. Éstos obedecen a fechas determinadas y temas específicos. En el diario de campo 1 -comprendido del lunes 3 al lunes 10 de abril de 2023-

se abordaron temas vinculados a la festividad de Semana Santa; esto fue mi primera práctica de campo. En el diario de campo 2 -que va del lunes 26 de junio al miércoles 30 de agosto de 2023-, registré las actividades de las bandas de viento, dentro y fuera de la comunidad, así como las dinámicas pedagógicas y sociales que tuvieron lugar durante las horas de ensayo de la Banda Comunitaria *Poj Suun*. A su vez, recopilé datos importantes producidos en las pláticas informales con miembros de la comunidad; y, finalmente, realicé la etnografía de las actividades económicas y cívicas que hacen parte de la vida en Tlahuitoltepec. En el diario de campo 3 -comprendido del domingo 13 de agosto al miércoles 22 de noviembre de 2023-, elaboré un registro más detallado de las celebraciones religiosas a las que asistí, como la celebración a la Virgen de la Asunción y a la Virgen Santa Cecilia. Dichas celebraciones, pese a que se efectúan en fechas separadas, comparten todo un proceso de organización fundamental, desde el inicio y fin. Este último continúa reconfigurándose, pues, dentro del trabajo de campo y la investigación que presento, existe una variedad de líneas de investigación que he dejado abiertas para futuras interpretaciones.

En cuanto a las entrevistas, para lograr la reconstrucción de las trayectorias educativas de las maestras que están a cargo de la banda, fue necesario añadir preguntas acerca de sus últimos grados de estudios, las escuelas a las que asistieron y, principalmente, el momento en que decidieron convertirse en maestras formadoras de bandas. Además, opté por implementar el método cualitativo de la historia de vida, a fin de entender un fenómeno social tan complejo como es la música, creación y permanencia de la Banda Comunitaria *Poj Suun*, todo ello desde la visión del actor; en este caso, la figura principal fue la maestra Leticia Gallardo Martínez. Sopeso que, sin la trayectoria vivida de la docente, la banda no sería lo que es ahora. Esta metodología:

[...] se interesa por el entendimiento del fenómeno social, desde la visión del actor. De ahí que los datos obtenidos al utilizar la metodología cualitativa constan de ricas descripciones verbales sobre los asuntos estudiados [...] Además, toma en consideración el significado afectivo que tienen las cosas, situaciones, experiencias y relaciones que afectan a las personas. (Chárriez, 2012, p.50)

Finalmente, implementé estrategias lúdicas y didácticas para el trabajo con la banda comunitaria *Poj Suun* de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, a través del “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”. La puesta en práctica de estas estrategias, según la pedagoga Wendy Rubicela Chi-Cauich, son:

[...] actividades que incluyen juegos educativos, dinámicas de grupo, empleo de dramas, juegos de mesa, etc., estas herramientas son utilizados por los docentes para reforzar los aprendizajes, conocimientos y competencias de los alumnos dentro o fuera del aula. (2018, p.70).

No obstante, el objetivo del taller fue recabar información, de primera mano, mediante estrategias lúdicas y didácticas. Además, es necesario precisar que este no fue utilizado en el desarrollo de un tipo de conocimiento (ya fuera musical o práctico). En otras palabras, mediante las actividades didácticas logré conocer la realidad que experimentan los infantes y jóvenes como músicos en la comunidad, acompañada siempre de aproximaciones teóricas y empíricas. Los productos obtenidos del taller, junto con las fotografías y dibujos, serán implementados en esta tesis para la visualización de las emociones, sentimientos, conocimientos y valores que la música genera en cada infante. Al respecto, Ardèvol y Muntañola (2004) sostienen que la fotografía es más que una imagen, pues en ella se localiza un espacio de negociación de poder, identidad, reflexión teórica, así como un medio de comunicación, vínculo social, y un campo de experimentación. Por dicha razón, tanto el material fotográfico, como los dibujos realizados por los infantes, resultan de suma importancia para la investigación; en ellos se plasman, de manera genuina, las perspectivas e ideas que tienen los sujetos en torno al quehacer musical.

Proceso de recolección de datos etnográficos

Antes de iniciar el trabajo de campo, tuve mi primer acercamiento a la comunidad durante la conmemoración anual católica conocida como “Semana Santa” -celebrada del 2 al 9 de abril de 2023-. Esta visita tuvo dos objetivos: primero, realizar la búsqueda de la maestra Leticia Gallardo Martínez -titular de la banda con la que realicé el trabajo de campo-. Lo anterior, considerando mi interés en presentarle los motivos y objetivos de la investigación. Segundo, elaborar un registro etnográfico de la celebración, a fin de conocer cómo se experimenta la festividad en la comunidad, y el grado de participación de los músicos.

Para la recolección de los datos etnográficos, realicé el trabajo de campo a lo largo de tres meses, esto es del 15 de junio al 25 de septiembre de 2023. En este periodo me reuní de lunes a viernes, en un horario de 4 a 6 de la tarde, con la banda comunitaria *Poj Suun*, acompañándolos en sus ensayos y sus presentaciones, tanto privadas como comunitarias.

Desarrollé mi trabajo de campo en tres fases, con la finalidad de asegurarme de llevar un registro pormenorizado y cronológico de lo acontecido. En la primera, correspondiente de junio-julio, ejecuté las siguientes actividades: a) contextualicé etnográficamente a la comunidad, a partir de relacionar los datos registrados tras el primer acercamiento ocurrido en abril de 2023; b) identifiqué a mis posibles colaboradores-informantes; c) inicié la observación participante con la banda comunitaria *Poj Suun*; d) realicé observación no participante a la banda municipal de la comunidad y a otras provenientes de agencias cercanas; e) llevé a cabo pláticas informales con personas de la comunidad; y, por último, f) realicé las primeras entrevistas semiestructuradas.

En la segunda fase, de julio-agosto, realicé lo siguiente: a) una revisión bibliográfica-documental en repositorios de instituciones académicas -INAH, ENAH y UNAM-, con la finalidad de reforzar teóricamente la investigación; b) revisé y corregí el protocolo de investigación; c) visité el Archivo Sonoro de Oaxaca, a fin de conocer y registrar la producción musical en la región Mixe; d) visité la Hemeroteca “Néstor Sánchez”, ubicada en la ciudad de Oaxaca, para documentar y poner en contexto la información existente sobre la música en Oaxaca y de los músicos de Santa María Tlahuitoltepec Mixe; e) visité el Museo de las Culturas de Oaxaca -ubicado en la misma ciudad- para realizar un registro fotográfico sobre los instrumentos expuestos en la *sala temática de música*; f) realicé las últimas entrevistas programadas para esta fase; y, finalmente, g) presencié y registré etnográficamente una de las tres fiestas patronales que celebra la comunidad, en honor a la Virgen de la Asunción, efectuada del 13 al 17 de agosto de 2023, fechas en las que las dinámicas comunitarias se hacen expresamente visibles, al igual que la participación de los músicos.

En la tercera fase, de agosto-septiembre, me dediqué exclusivamente a la implementación del trabajo lúdico y didáctico con niños y jóvenes músicos pertenecientes a la banda comunitaria; en total, realicé seis sesiones que duraron, aproximadamente, entre una hora y media o dos. Además, indagué sobre las trayectorias educativas de las maestras que están a cargo de la banda.

Con relación a las dinámicas lúdicas y escritas, como ya he mencionado, convoqué a los alumnos de los tres niveles -solfeo, principiante y banda-, al taller que denominé “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”. Esto considerando que la maestra titular, Leticia Gallardo Martínez, me comentó que la actividad se integraría a la plataforma del Movimiento Nacional de Agrupaciones Musicales Comunitarias; este es un programa que pertenece al Sistema Nacional de Fomento Musical, que a su vez forma parte de la iniciativa implementada por la Dirección General de Culturas Populares: México, Cultura para la Armonía (Gobierno de México, 2017), a la cual

ella se encuentra adscrita. Por ello, decidí realizar una planeación de las sesiones para los tres distintos niveles, especificando sus objetivos y actividades (ver fig.1). Una de las principales características de las sesiones fue que se realizaron en el lugar de ensayo; en estas, utilicé recursos como crayolas, colores, dibujos y juegos para conocer y registrar las nociones e ideas que los alumnos tienen del ámbito musical, pero también de la comunidad de la que son parte. Para lograrlo, diseñé dos tipos de materiales didácticos: uno de integración (ver fig.2), y otros de escritura (ver figs. 3, 4 y 5).

Asimismo, como parte de mi trabajo de campo, me enfrenté a ciertos obstáculos metodológicos. Por ejemplo, en la segunda fase, se me negó el permiso para trabajar con los niños y niñas pertenecientes al nivel principiante de la banda municipal, bajo el argumento de que el comité (de ese momento) no quería que se atrasaran con sus ensayos y lecciones. Sin embargo, el desarrollo de la investigación y el trabajo de campo fue exitoso. Como mencioné en el protocolo de tesis -presentado en junio de 2023-, el trabajo con la Banda Comunitaria *Poj Suun* fue primordial. Otro de los aspectos que modifiqué durante el trabajo de campo fueron las edades de mis sujetos de estudio. En el protocolo indiqué que sólo trabajaría con infantes; no obstante, la banda está conformada por niños y jóvenes de aproximadamente 6 a 16 años. Por consiguiente, las sesiones fueron diseñadas con materiales lúdicos y algunos escritos.

Descripción del “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”

Antes de implementar el taller, opté por llevar a cabo un mes de observación participante con la banda *Poj Suun*, puesto que, como ya mencioné, asistí tanto a sus ensayos -de lunes a viernes, de 4 a 6 de la tarde-, como a sus presentaciones. En conjunto, esto me permitió conocer las dinámicas producidas antes, durante y después de sus clases de música. Aunado a ello, logré establecer algunos parámetros de corte teórico; es decir, durante ese mes, identifiqué lo conocido por los alumnos a nivel musical, principalmente, los nombres de los instrumentos. Dicha información sentó las bases para el diseño de los materiales etnográficos empleados en las sesiones del taller.

Mi primera sesión con el nivel de solfeo fue el 28 de agosto de 2023; en tal ocasión, sólo tuve oportunidad de trabajar con dos niñas, como efecto de la gradual reincorporación de los alumnos a las clases de música, tras un periodo vacacional que duró tres semanas. La sesión inició con una breve presentación personal; algunas de las alumnas comentaron que, tiempo antes, ya me

habían visto con integrantes de la Banda *Poj Suun*. Esto tuvo como consecuencia que sintieran una mayor confianza al trabajar conmigo; para reforzarla, diseñé un juego denominado **lotería musical**, con el que las alumnas se rieron y activaron. Mediante dibujos plasmados en hojas blancas -hechos con crayolas, lápices y lapiceros-, ambas niñas, con edades de entre los 7 y 8 años, contaron un poco acerca de lo que significa la música. Durante ese momento creativo, realicé preguntas como: “¿podrías contarme qué estás dibujando?” y “¿es así como sientes que se ve la música?” Quiero aclarar que dichas interrogantes surgieron al momento en que ellas se encontraban dibujando. Al finalizar la actividad, explicaron lo plasmado en sus hojas, al tiempo que me dediqué a registrar todo lo mencionado en el diario de campo. Aquí, opté por la no utilización de grabaciones -ya fuera audio o video- para no incomodar o cohibir a las niñas. En esta primera sesión, de duración aproximada de 3 horas, conocí aspectos familiares, económicos y sociales de cada una de ellas.

Por otra parte, en la primera sesión sostenida con el nivel principiante, di inicio con mi presentación, para luego, implementar la lotería musical; esto último debido a que los alumnos me vieron jugar con las niñas de solfeo, y pidieron que jugáramos en alguna sesión. Todos estuvieron atentos a las indicaciones acerca del juego; asimismo, aproveché para inquirir si conocían la mayoría de los instrumentos que les enseñaba, a lo que respondieron que sí, pues eran todos parte de su banda. Una vez concluida la actividad, los niños me ayudaron a colocar algunas sillas cerca de una mesa de madera -proporcionada por la maestra Leticia, para llevar a cabo la sesión-. El objetivo de la dinámica fue conocer por qué habían elegido sus instrumentos y no otros; así, les proporcioné el cuestionario “Conociéndome como músico o música”. Al terminar, les pedí que explicaran sus respuestas, de las cuales tomé notas en mi diario de campo; además, les proporcioné algunas impresiones de sus instrumentos animados, para que los colorearan y explicaran aquello que les gustaba -más y menos- de sus instrumentos.

El viernes 1 de septiembre de 2023 fue mi primera sesión con la Banda *Poj Suun*. Previamente, la maestra Leticia explicó a los integrantes por qué llevaba a cabo dichas actividades, precisando que realizaba una investigación acerca de cómo y por qué se aprende música. Además, pedí a cada uno de ellos la cooperación y respeto para las actividades a realizar. Aquel día, muchos alumnos llegaron temprano al lugar de ensayo; conforme lo hacían, tomaban una silla para sentarse cerca de las mesas que el maestro Josué dispuso para la sesión. La primera actividad de integración que realizaron, tanto niños como jóvenes, fue **la pelea de gallos**; esta consistía en amarrarse globos en los pies, que luego tratarían de ser reventados entre ellos. Con la actividad, los niños rieron,

gritaron y corrieron, creando un momento muy divertido para todos. Para dar inicio a la sesión, implementé una segunda actividad: formar equipos de acuerdo con los números asignados.

Una vez colocados por equipos, respondieron el cuestionario “Conociéndome como músico o música”; no obstante, antes leímos juntos las preguntas, con la finalidad de resolver alguna duda. Para mi sorpresa, muchos de los alumnos ya tenían claras sus respuestas, pues ser músico en la comunidad resulta un espacio que conocen desde infantes. Una vez terminado el cuestionario, comentaron sus repuestas; algunos quedaban sorprendidos por la similitud de sus palabras. Para la segunda actividad, los agrupé en secciones para que respondieran la siguiente interrogante: ¿por qué tu instrumento es importante para una banda de viento? Ello generó un debate entre los alumnos: unos creían que sus instrumentos eran más importantes que otros, mientras que una minoría comentó que, en general, todos los instrumentos eran importantes pues juntos hacen a la banda de viento.

En la segunda sesión con la Banda *Poj Suun*, los integrantes resolvieron la hoja de trabajo titulada “Pros y contras de ser músico”; al cabo de unos minutos, expusieron sus respuestas. Muchos de ellos coincidieron en ciertos aspectos, como que ser músico representa una ventaja muy grande durante las fiestas patronales, ya que son los protagonistas de las celebraciones, es decir, el centro de atención. Sin embargo, una de las participantes mencionó una desventaja de ser músico: el sentimiento de competencia que se desarrolla cada vez más, conforme se conocen a otros músicos (dicho aspecto lo abordo de forma detallada en el capítulo 2).

Para la tercera y cuarta sesión con la banda realicé diversas actividades, tanto dinámicas como escritas; aquí, puedo destacar que, pese a los años de convivencia como banda, fue hasta la implementación del taller que los integrantes experimentaron un acercamiento a nivel personal. Incluso, muchos de ellos no sabían los nombres de los compañeros, sino únicamente el sobrenombre. Las últimas sesiones estuvieron dirigidas a conocer la percepción que poseen los maestros formadores de bandas y de la cosmovisión *ayuujk*.

Ilustración 3. La importancia de nuestros instrumentos. Banda *Poj Suun* en el taller.



Fuente: Lirio Martínez, 1ro de septiembre de 2023.

Ilustración 4. Conociéndome como músico o música. Nivel principiante



Fuente: Lirio Martínez, 29 de agosto de 2023.

Ilustración 5. Pintando mi instrumento. Nivel principiante



Fuente: Lirio Martínez, 29 de agosto de 2023.

Ilustración 6. Pintando mi instrumento. Grupo de solfeo



Fuente: Lirio Martínez, 28 de agosto de 2023.

Figura 1. Planeación de actividades didácticas y escritas para las sesiones con la Banda Comunitaria *Poj Suun*

Duración en sesiones: 4 sesiones
Duración en horas: De 1 hora y media a 2 horas

Titular: Lirio Getsemaní Martínez Pina	Metodología: Aprendizaje y retroalimentación a través del juego y actividades escritas
PROPÓSITO	
<p>Las sesiones didácticas y escritas planeadas para la Banda Comunitaria <i>Poj Suun</i> tienen como propósito registrar seis aspectos principales: 1) conocer acerca de sus inicios y trayectorias como músicos dentro y/o fuera de la comunidad; 2) comprender acerca de cómo se vincula la música con sus cotidianidades; 3) entender el sentido de ser músicos; 4) saber acerca de sus gustos y preferencias en las obras musicales; 5) indagar sobre las opiniones e ideas que tienen de sus propios instrumentos y de su comunidad; y, por último, 6) discutir acerca de las aspiraciones que tienen como músicos.</p>	

ACTIVIDADES PARA EL GRUPO DE SOLFEO	TIEMPO	MATERIALES
<p>1RA SESIÓN/ 28 de agosto de 2023</p> <p>Actividad de integración (inicio)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Dar la bienvenida a los y las alumnas que se encuentran en este primer nivel. 2. Presentación de quien será la titular de la sesión, en este caso, la autora de la investigación. 3. Explicar el propósito de las sesiones planeadas. 4. Posteriormente, se llevará a cabo la actividad conocida como “lotería musical”, material diseñado por la titular. 	20 min	Lotería musical Semillas de frijoles

ACTIVIDADES PARA LA BANDA <i>POJ SUUN</i>	TIEMPO	MATERIALES
<p style="text-align: center;">1RA SESIÓN/ 1ro de septiembre de 2023</p> <p>Actividad de integración (inicio)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Dar la bienvenida a los y las alumnas que integran la banda. 2. Presentación de quien será la titular en las próximas sesiones, en este caso, la autora de esta investigación. 3. Explicar el propósito de las sesiones planeadas. 4. Posteriormente, se llevará a cabo la actividad “la pelea de gallos”, en la cual se pedirá a los alumnos colocarse en el pie derecho un globo. La actividad consiste en que todos traten y busquen la manera de ponchar los globos con el pie contrario, hasta que quede un solo jugador. <p>Desarrollo</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tras colocarse en sus sillas se les entregará un breve cuestionario llamado “Conociéndome como músico o música”. El material consta únicamente de seis preguntas elaboradas por la titular. 2. Cuando todos hayan terminado de responder se les pedirá, de forma aleatoria, que platicuen sobre las respuestas anotadas en dicho material. 3. Como segunda actividad, se pedirá a los alumnos dividirse por secciones instrumentales. Posteriormente, se repartirán hojas blancas y lapiceros para que intercambien ideas acerca del por qué sus instrumentos son importantes para la banda. 4. Una vez concluida la actividad anterior explicarán, por equipos, lo que han apuntado. <p>Cierre</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Antes de finalizar esta primera sesión, se pedirá a los alumnos anotarse en una lista de asistencia, para llevar un control específico del número de material que se entregará en las próximas sesiones. 2. Para concluir, se pedirá a los alumnos comentar acerca de cómo se sintieron durante este primer encuentro. 	<p>20 min.</p> <p>25 min.</p> <p>25 min</p> <p>15 min.</p>	<p>Pelota pequeña de plástico</p> <p>Material asignado por la titular</p> <p>Hojas blancas Lapiceros o lápices</p> <p>Lista de asistencia</p>

<p style="text-align: center;">2DA SESIÓN/ 4 de septiembre de 2023</p> <p>Actividad de integración (inicio)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Dar la bienvenida a los alumnos a la segunda sesión. 2. Se pedirá a los alumnos formar ocho equipos para realizar la dinámica llamada “la lotería musical”, material diseñado por la titular. <p>Desarrollo</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Posteriormente, cuando ya estén ubicados en sus sillas, se entregará el material “pros y contras de ser músicos”, material diseñado por la titular. 2. Una vez concluida la actividad anterior, se pedirá a los alumnos comentar acerca de sus respuestas a toda la clase, para que todos y todas puedan participar al mismo tiempo. 3. Como segunda actividad de la sesión, se entregará a los alumnos el material “La obra que más me gusta”; en ella, describirán y anotarán las obras musicales que más les agraden, con el objetivo de conocer el género musical que predomina en ellos. 4. Por último, se pedirá a los alumnos exponer acerca de las piezas que son de su agrado, para conocer el género musical que comparten con otros compañeros o compañeras. <p>Cierre</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Para concluir, se pedirá a los alumnos comentar cómo les pareció la sesión, cuál fue su actividad favorita y cómo se sintieron durante el tiempo compartido 	<p>25 min.</p> <p>30 min</p> <p>30 min.</p> <p>15 min.</p>	<p>Lotería musical Semillas de frijoles</p> <p>Material asignado por la titular</p> <p>Material asignado por la titular</p>
<p style="text-align: center;">3RA SESIÓN/ 5 de septiembre de 2023</p> <p>Actividad de integración (inicio)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Dar la bienvenida a los alumnos a la 3ra sesión. 2. Se pedirá a los alumnos formar dos equipos para realizar el juego conocido como “El gato”, en el que, a través del canto de la “la papa se quema”, los equipos tendrán la oportunidad de colocar su ficha en el papel cartulina colocado en el pizarrón. 	<p>15 min.</p> <p>20 min.</p>	

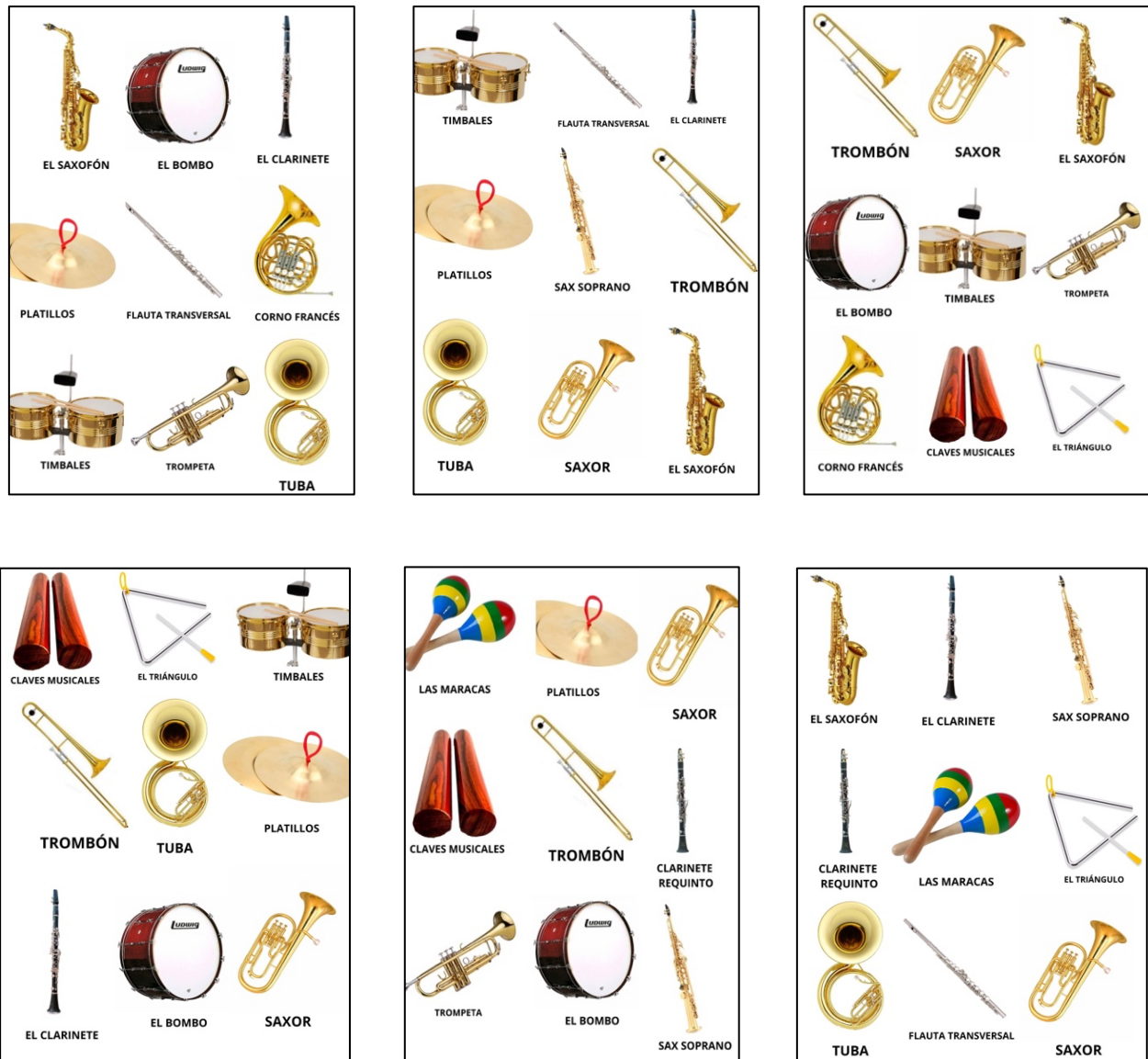
<p>Desarrollo</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Posteriormente, se pedirá a los alumnos tomar asiento para iniciar con las actividades asignadas. La primera de ellas se llama “pintando mi instrumento”: para ello, se entregará un dibujo animado de los instrumentos que tocan. Podrán hacer uso de las crayolas que se les proporcionarán. 2. Una vez terminada la tarea de pintar sus instrumentos, se pedirá a los alumnos que escriban alrededor del dibujo adjetivos calificativos, por ejemplo: <i>mi instrumento es el más pequeño de todos</i>; o bien, <i>mi instrumento es el más grande de todos</i>. 3. Consecutivamente, se pedirá a cada uno que expongan al grupo acerca de lo que escribieron de sus instrumentos. 4. Como segunda actividad de la sesión, se pedirá a los alumnos trabajar de forma conjunta en el material llamado “lluvia de ideas sobre mi comunidad”, en el que escribirán o dibujarán en un pliego de papel kraft -o bond- toda idea o noción que tengan en torno a la comunidad donde viven. <p>Cierre</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Por último, se pedirá que compartan sus opiniones acerca de esta penúltima sesión. 	<p>20 min</p> <p>25 min</p> <p>25 min.</p> <p>15 min</p>	<p>Material asignado por la titular</p> <p>Crayolas o colores</p> <p>Lápices o lapiceros</p> <p>Papel Kraft o bond</p> <p>Colores o crayolas</p> <p>Lápices o lapiceros</p>
<p>4TA SESIÓN/ 7 de septiembre</p>		
<p>Actividad de integración (inicio)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Para iniciar esta sesión, se pedirá a los alumnos ponerse de pie y formar dos equipos. Una vez realizado, se pedirá que se pongan frente a frente para llevar a cabo el juego “que no caiga el globo”. Por equipo, tendrán la oportunidad de dar un golpe, si se da más de dos, irán descartándose los participantes. <p>Desarrollo</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Una vez sentados en sus sillas, se les repartirán hojas blancas para realizar la actividad “Escribiéndole una carta a mi maestra de música”. Esta actividad tiene como propósito saber qué papel tienen los formadores de banda para los estudiantes. Para que los alumnos se sientan en confianza, se aclarará que dicha carta no será compartida con el resto de los alumnos, ni leída. 	<p>20 min</p> <p>20 min</p> <p>30 min</p> <p>20 min</p>	<p>Globo</p> <p>Hojas blancas</p> <p>Tijeras</p> <p>Pegamento</p> <p>Papel Kraft o bond</p> <p>Colores o crayolas</p>

	<p>2. Por último, se pedirá a los alumnos llevar a cabo la actividad llamada “lluvia de ideas sobre el Rey Condoy”, en la que se colocará, en medio de todos, un pliego de papel Kraft -o bond- donde podrán anotar ideas, palabras o dibujos acerca del tema.</p> <p>Cierre</p> <p>1. Para concluir con las sesiones, se pedirá a los alumnos dar sus opiniones acerca de cómo se sintieron en el taller, qué parte fue su favorita y la menos favorita, y si lo quisieran repetir.</p> <p>2. Por último, se agradecerá a cada uno de ellos por su participación y tiempo.</p>	15 min	Lápices o lapiceros
--	---	--------	---------------------

Fuente: Elaboración propia

Nota de la figura 1. Esta planeación, compuesta por tres tablas, fue diseñada durante los meses julio-agosto, correspondiente a la segunda fase del periodo de trabajo de campo. En dicho material se muestran las actividades que fueron ejecutadas durante las sesiones didácticas y escritas con los tres niveles que conforman a la banda comunitaria *Poj Suun* -solfeo, principiantes y banda-.

Figura 2. Lotería musical



Fuente: Elaboración propia

Nota de la figura 2. Este material didáctico fue diseñado con el objetivo de ser empleado para las aperturas de las sesiones planeadas con la Banda Comunitaria *Poj Suun*. Los instrumentos que se muestran en las imágenes, son aquellos que los niños y jóvenes músicos conocen y que son parte fundamental en las bandas de viento -o aliento- de Oaxaca; esto mismo llegó a ser compartido con más maestros de música dentro de la comunidad.

Figura 3. Pros y contras de ser músico

Lo mejor de ser músico es:	Lo que menos me gusta de ser músico es:
	Nombre:

Fuente: Elaboración propia

Nota de la figura 3. Este material fue diseñado con el objetivo de conocer, desde la perspectiva de los niños y jóvenes músicos integrantes de la banda *Poj Suun*, aquellas ideas o nociones que tienen acerca de las ventajas -o desventajas- de ser músicos, tanto dentro como fuera de la comunidad.

Figura 4. La obra que más predomina

De todas las obras que toco, mis favoritas son:

Son mis favoritas porque:

Nombre:

Fuente: elaboración propia

Nota de la figura 4. Este material fue diseñado con el objetivo de conocer qué músicas, piezas o composiciones son las que predominan en la banda *Poj Suun*; estas son parte de la identidad que tienen como músicos e individuos pertenecientes a una comunidad *ayuijk*.

Figura 5. Conociéndome como músico o música

Conociéndome como músico o música	
Nombre:	Edad:
1. ¿Cómo fue que quisiste aprender música? ¿Fue tu decisión aprender la música o tus padres te lo sugirieron?	
2. ¿Te gusta venir a tus clases? ¿Por qué?	
3. Si no estuvieras aquí ensayando música, ¿en dónde te gustaría estar?	
4. ¿Para ti qué es la música?	
5. ¿Cómo cuidas tu instrumento?	
6. ¿Qué significa para ti tocar en frente de otras personas?	

Fuente: Elaboración propia

Nota de la figura 5. Material diseñado con el objetivo de comprender cómo se vincula la música con sus cotidianidades; además, está dirigido a explorar, desde sus perspectivas, el sentido de ser músicos. Cabe señalar que, en los niveles con los que se trabajó -solfeo, principiante y banda-, todos sus integrantes ya sabían leer y escribir, por ello, dicho material fue creado para ser llenado de forma escrita.

Capítulo I. Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca: un lugar en donde "se nace, se vive y se muere con la música"

Este capítulo tiene como objetivo realizar un acercamiento etnográfico e histórico de la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca. Se abordan, especialmente, elementos tales como su configuración geográfica, su reconocimiento comunal, así como las concepciones que tiene la población acerca de la música; todo ello, sin dejar a un lado la vida espiritual, ritual y cosmológica que caracteriza al territorio. En este planteo las siguientes preguntas: 1. ¿Bajo qué aspectos históricos, políticos o religiosos se instala la música de viento en la comunidad de Tlahuitoltepec?; 2. ¿De qué manera se viven las prácticas y estrategias comunales en la localidad? 3. ¿Qué papel tiene la música en ellas? Para dar respuesta a tales interrogantes, retomo a autores como Sánchez y Gómez (2019); Navarrete Pellicer (2001) (2010a); Irene Gómez (2021); Valdivia (2010); Martínez Luna (2002); Díaz Gómez (2007); Barabas y Bartolomé (1999a) (1999b), además de testimonios obtenidos durante el trabajo de campo, comprendido de junio a septiembre de 2023.

La estructura del capítulo está organizada como sigue: en la primera parte, contextualizo etnográfica e históricamente a la comunidad de Tlahuitoltepec. Para ello, describo aspectos relacionados con su geografía, además de elementos que se encuentran vinculados a la llegada de las bandas de viento al estado de Oaxaca y a Tlahuitoltepec. En la segunda parte, analizo la estructura y organización política-religiosa de la comunidad, pues considero que para conocer el lugar donde el quehacer musical resulta un ámbito fundamental, es necesario adentrarse a la administración de la vida comunitaria. En la tercera parte, retomo aspectos ligados con la forma de ver el mundo para los mixes, donde es posible identificar una fuerte relación-afiliación con la naturaleza y las figuras míticas. Por último, expongo la relevancia y concepción que se tiene sobre la música; lo anterior, mediante las entrevistas realizadas a un grupo determinado de personas que viven en la comunidad. Así, en este apartado pretendo tomar como punto de partida las concepciones dadas en adultos, a diferencia del capítulo II, en el que precisaré acerca de las nociones de la música desde la otredad de los infantes. Esto servirá para reflexionar acerca de la reproducción social ocurrida a través de la interacción adulto-infante.

1.1. Etnografía de un pueblo Mixe

¿Por qué iniciar el presente capítulo desde ciertas valoraciones históricas insertadas en el presente? Considero que, el estudio y la descripción del pasado de la comunidad de Tlahuitoltepec, resulta indispensable para dilucidar los hechos que tienen lugar en este territorio actualmente. Recuperar e interpretar el pasado de esta región y comunidad, se convierte en un eje analítico para reflexionar acerca de los sentidos de pertenencia y las significaciones que se configuran en el contexto reciente. Es preciso recordar que uno de los objetivos de la historia ha sido abordar, desde diferentes perspectivas y horizontes, la comprensión de los individuos acerca de quiénes son a partir del quiénes fueron (Salazar, 2018). Otro de sus enfoques, ha sido el diálogo entre la memoria oficial -dirigida por el Estado-, y la memoria histórica -difundida a través de la oralidad-. Trasladando esto al caso de estudio que aborda mi investigación puede afirmarse que, la historia de la fundación de la región Mixe se ha desarrollado entre estos dos ámbitos; es decir, a través de la oralidad, se ha difundido su sentido identitario como resultado de diversos procesos históricos, en los que los sujetos históricos han construido sus representaciones -o interpretaciones- acerca de la realidad.

Considerando lo anterior, en este apartado pretendo establecer un puente entre el contexto actual de la comunidad con su pasado histórico; destaco aspectos que han predominado y que han estado sujetos a cambios, en especial, las prácticas musicales. De igual forma, propongo analizar a la música como un proceso histórico que ha trascendido -mediante diversos cambios sociopolíticos experimentados en el estado oaxaqueño- y se ha modificado e interiorizado en los miembros de la comunidad.

1.1.1. Tlahuitoltepec en la Sierra Norte del estado de Oaxaca

El nombre de Oaxaca proviene del idioma náhuatl, *Huaaxyacac*. En castellano sería entendido como “huaje” y “yacac”, que significa “en la punta o en la nariz del huaje”, una frase que hace referencia a la narración histórica del asentamiento indígena en el Valle (Gobierno del estado de Oaxaca, s.f.). El estado colinda, al norte, con Puebla y Veracruz; al este, con Chiapas; al sur, con el Océano Pacífico y, al oeste, con Guerrero. Barabas y Bartolomé (1999a) apuntan que Oaxaca no sólo es el que mayor población indígena posee en el territorio mexicano, sino que también es el que presenta una mayor pluralidad cultural. Se trata de un territorio donde se relacionan etnias en dos ámbitos: el regional y estatal. Debido a ello, los autores indican que estudiar y contextualizar a una sola comunidad, dejando de lado las relaciones interétnicas, provocaría caer en generalidades

sobre las más de 11 mil comunidades que integran al estado (Barabas y Bartolomé, 1999a)

Por consiguiente, proponen que el estudio de cualquiera de estas regiones o comunidades se efectúe bajo un criterio clasificatorio al que denominan como *etnodemográfico*; este hace referencia no sólo a la dimensión numérica de dichos grupos, sino a la interacción lingüística y el manejo de recursos. Desde esta perspectiva, proponen la siguiente taxonomía: las macroetnias (grupos con cientos de miles de hablantes del idioma), las mesoetnias (grupos con docenas de miles), y las microetnias (grupos con menos de 10.000 hablantes) (Barabas y Bartolomé, 1999a). De este modo, Barabas y Bartolomé (1999a) expresan que la región Mixe, junto a la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, se inserta en la categoría de mesoetnias, considerando que para 2020 la región contaba con una población de 9,653 habitantes, quienes el 47.4% eran hombres y el 52.6% mujeres (Data México, 2020).

De acuerdo con datos obtenidos por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI, 2004), Oaxaca se localiza en el sureste de la República Mexicana; comprende una superficie de 93.343 km², lo que representa el 4.8% de la superficie total del país. Así, ocupa el quinto puesto como el estado más grande del territorio, después de Chihuahua, Sonora, Coahuila de Zaragoza y Durango (INEGI, 2004).

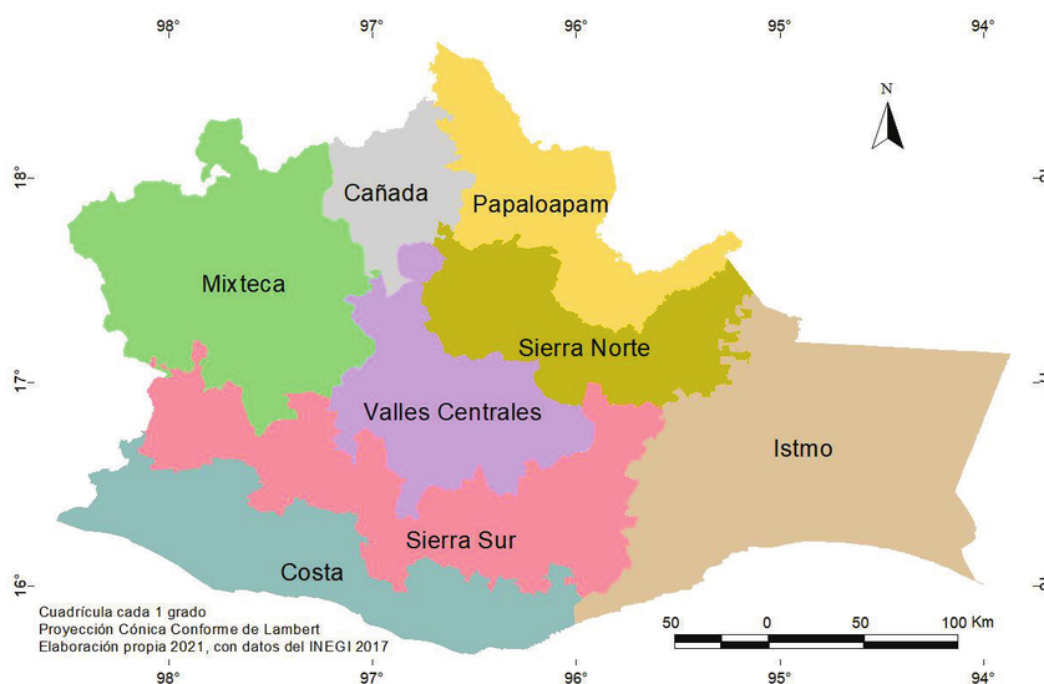
Figura 6. Ubicación geográfica del estado de Oaxaca en México



Fuente: Conoce México, (s.f.)

En cuanto a su división territorial, Oaxaca se encuentra organizada en regiones; estas responden a intereses económicos, ideológicos y a proyectos estatales (Barabas y Bartolomé, 1999a). Haciendo un breve repaso, se puede señalar que, entre 1950 y 1953, se legitimó la existencia de *las siete regiones* que dividieron al estado, a saber: Valles Centrales, Mixteca, Cañada, Istmo, Costa, Papaloapan y Sierra Norte. Sin embargo, hacia 1970, la regionalización se modificó al añadir la Sierra Sur, completando un total de ocho regiones, (Barabas y Bartolomé, 1999b)

Figura 7. Las ocho regiones de Oaxaca

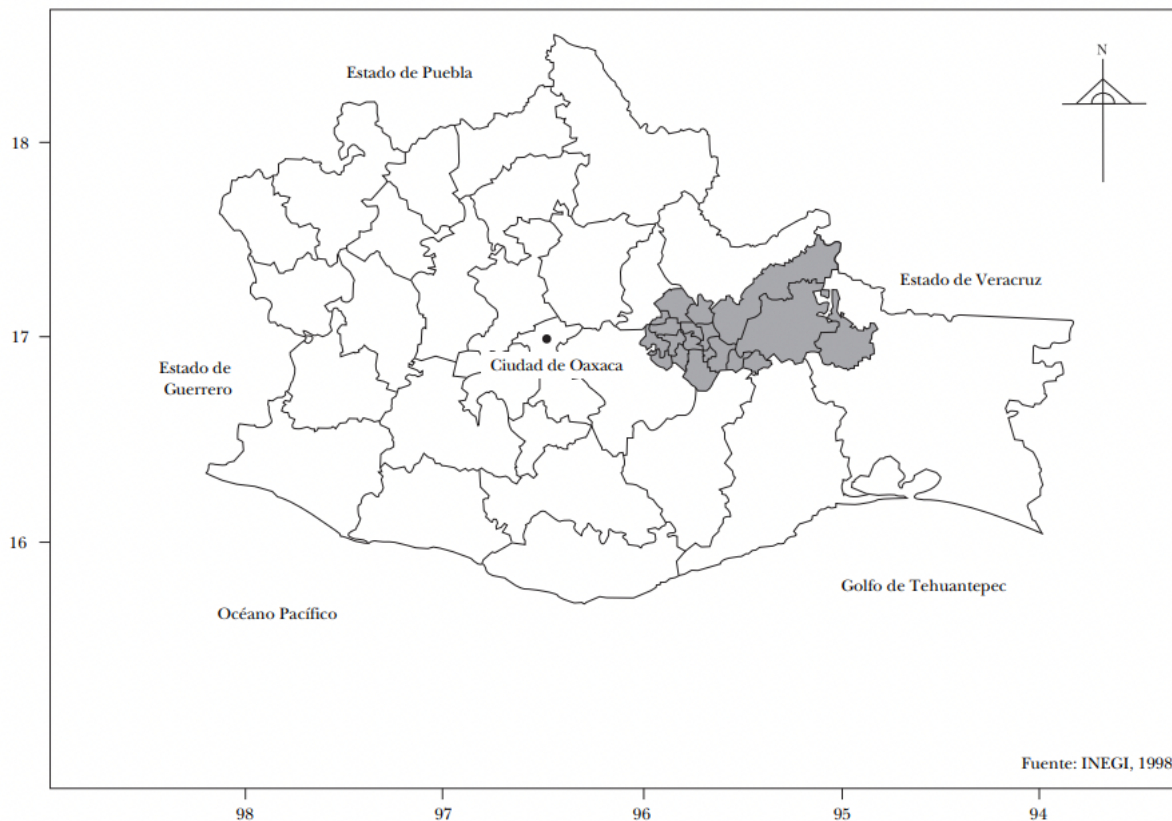


Fuente: ResearchGate (2020).

A pesar de que tales regiones fueron determinadas por el Estado, subyace una relación que va más allá de las cuestiones territoriales; esto, tomando en cuenta que los grupos etnolingüísticos se relacionan “en varias dimensiones; no sólo físicas o económicas, sino también históricas, culturales y, en especial, simbólicas” (Barabas y Bartolomé, 1999a, p.45).

La región Mixe, en la que sus habitantes se autoadscriben como los *ayuujk ja'ay* -esto es, “gente de la palabra sagrada” o “gente del idioma florido”, según la variante-, se encuentra ubicada en la Sierra Norte de Oaxaca. La región colinda con el distrito de Choapan, habitado por zapotecos y chinantecos; al norte, con Veracruz; al oeste, con Villa Alta y Tlacolula; al sureste, con Yautepec; al sur, con Tehuantepec; al sureste, con Juchitán (Barabas y Bartolomé, 1999b).

Figura 8. Ubicación geográfica de la región Mixe en el estado de Oaxaca



Fuente: Valdivia, 2010 (p.25).

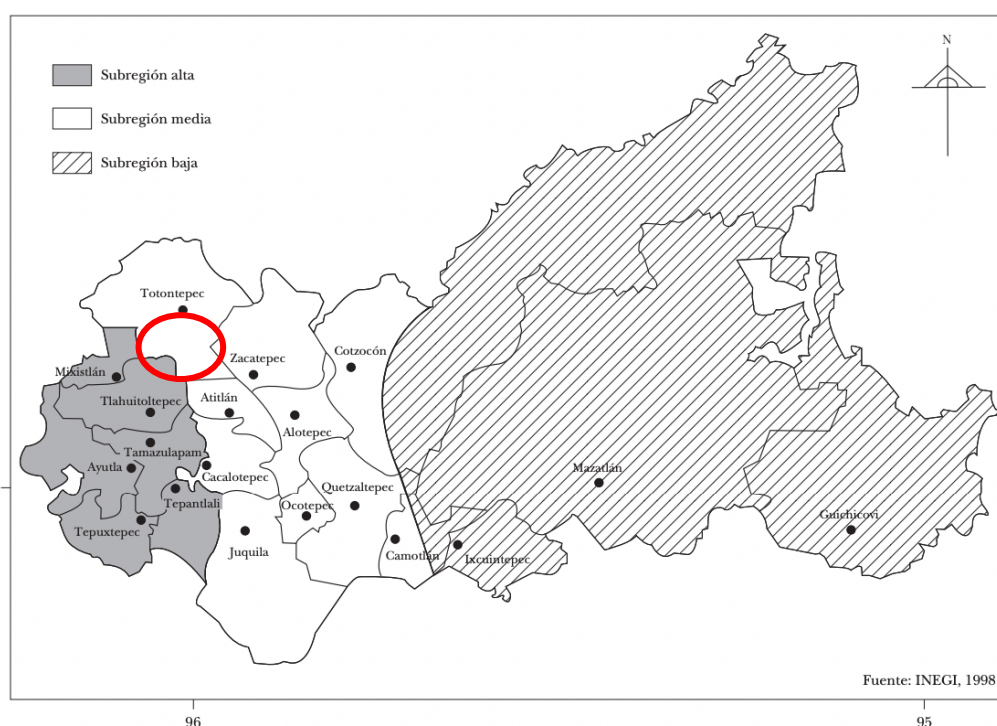
En ella, habitan poco más de 240 pueblos y rancherías. Su población registra un total de “143,932 personas viviendo en los 19 municipios mixes, lo que representa el 3.5% del total de la población del estado de Oaxaca, en el que hay 4,132,148 habitantes” (Gallardo, 2021, p.5). La lengua es otro de los aspectos más relevantes de la región e identidad entre los *ayuujk*, ya que, en el caso de los pueblos de la región baja -colindantes con los zapotecos-, esta opera como el mecanismo principal de diferenciación.

Dentro de sus sistemas interétnicos, los mixes cuentan con dos formas específicas de relaciones intercomunitarias: amplias y de grupos. Por un lado, las relaciones amplias, llevadas a cabo principalmente en el ámbito económico y festivo, surgen cuando las comunidades se dirigen a otros pueblos *ayuujk* a vender o comprar productos agrícolas; asimismo, se presentan cuando las bandas de viento visitan otra comunidad, sin dejar de mencionar los eventos deportivos, donde las comunidades participan en los llamados “torneos relámpago” realizados por las fiestas patronales. Por otro lado, las relaciones intercomunitarias por grupos, se fundan principalmente en los ámbitos

políticos y religiosos (Barabas y Bartolomé,1999b).

En lo que respecta a sus denominaciones territoriales, Valdivia (2010) menciona que, gracias a la variación climática y a su accidentada fisiografía, se han podido distinguir tres subregiones o zonas mixes: alta, media y baja.

Figura 9. Municipios y subregiones Mixe, en rojo Santa María Tlahuitoltepec



Fuente: Valdivia, 2010 (p.29).

Santa María Tlahuitoltepec se ubica en la zona alta, puesto que su cabecera municipal se localiza a unos 2,400 o 2,600 metros sobre el nivel del mar. La comunidad colinda “con los pueblos de Santa María Yacochi, al sur con Tamazulapam del Espíritu Santo y San Pedro y San Pablo Ayutla; al este con Santiago Atitlán; y al oeste con Mixistlán” (Hernández, 2021, p.14). El nombre en Mixe de Tlahuitoltepec es *Xaamkëjxpëtt*, que significa “lugar frío”; en cuanto al de Santa María, proviene de la influencia de la religión católica, madre de Jesucristo.

A Santa María Tlahuitoltepec se le ha otorgado, a nivel regional y estatal, cierto grado de prestigio por conservar sus rasgos identitarios mediante diversas prácticas. Desde el ámbito académico, esto se conoció gracias a los discursos étnicos producidos por intelectuales, como fue el caso de Floriberto Díaz y Jaime Martínez Luna; ellos han destacado aspectos como la adaptabilidad y resistencia de la comunidad, sus relaciones con otras regiones, e incluso, países

(González 2006, citado en Hernández, 2021). En lo que respecta a la organización política y las fiestas patronales de la comunidad, ahondaré más adelante.

Dentro de las actividades económicas de Tlahuitoltepec -que han sido modificadas con el tiempo- observé, durante mi estancia de trabajo de campo, que cada sábado se realiza lo que se conoce como “el día de plaza”; en este, las personas que tienen bajo su cargo plantaciones y ganado se dirigen a la cabecera municipal para vender sus productos. De igual forma, acuden sujetos interesados en comprar. La dinámica anterior se realiza acompañada, en todo momento, por la música de viento; esta es interpretada por las diferentes bandas que existen en la comunidad y sus alrededores, mientras hacen uso del quiosco o la cancha techada.

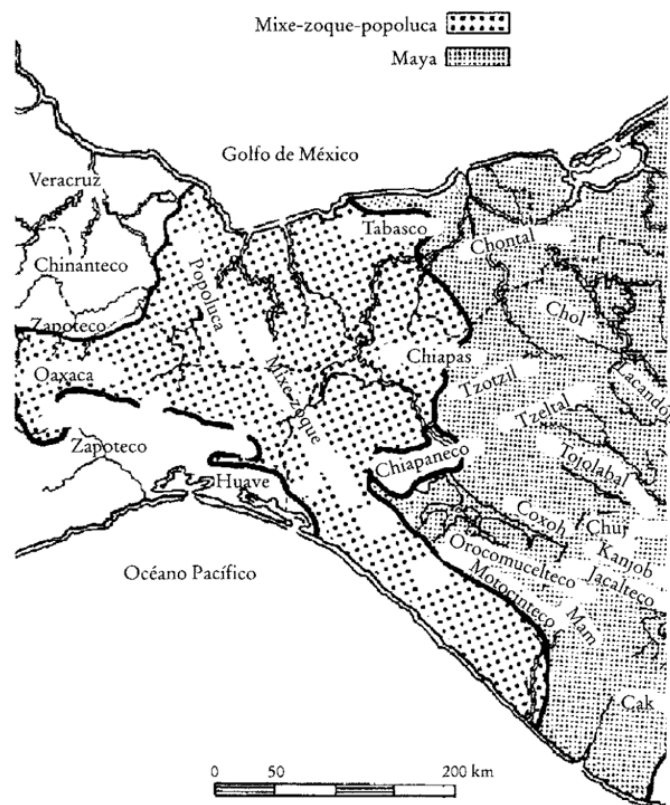
1.1.2. Breve recorrido histórico de la región Mixe

Existen diversas versiones respecto al origen de la región Mixe. Siguiendo a Barabas y Bartolomé (1999b), estas versiones integran algunas que le asignan un pasado peruano, y otras tantas que sugieren un pasado europeo. Entre todas ellas, hay dos versiones que destacan: la primera, de carácter oral, indica que los primeros *ayuujk* provenían de un lugar llamado *Tsajptëkuwajkm* (traducido al castellano se entendería como “en la cima del lugar sagrado”), ubicado al oriente de la región. Como parte de esta narración, se indica que los pobladores “tuvieron que abandonarlo porque la tierra no era firme, y porque sus dioses les revelaron a través del sueño que debían emigrar, porque podían sucederles muchas desgracias” (Barabas y Bartolomé, 1999b, p.98).

En esta peregrinación, los mixes buscaron *la montaña sagrada* de los *veinte picos o cerros*, para poder asentarse, lugar que actualmente es el cerro sagrado del Cempoaltépetl (Barros van Hövell, 2007). Otra versión referente a los procesos históricos migratorios -que han caracterizado en gran medida a América Latina-, indica que los *ayuujk* procedían del Perú. Así, Luis Nicolás Guillemaud, francés que viajó a México en 1830, “afirma que este grupo salió huyendo del conquistador español Pizarro” (Barabas y Bartolomé, 1999b, p.98).

Lo cierto es que, en la época prehispánica, los mixes formaban un bloque que se extendió desde Mitla hasta el Istmo de Tehuantepec (Barros van Hövell, 2007). Posteriormente, durante la conquista, y recordando que los *ayuujk* provienen de la familia lingüística zoque, los pueblos mixes-zoques ocuparon partes de lo que hoy se conoce como Tabasco occidental, Chiapas occidental, y parte de Oaxaca suroriental.

Figura 10. Distribución del Mixe-Zoque-popoluc a la llegada española



Fuente: Barros van Hövell, 2007 (p.329).

Pese a lo anterior, la mayoría de los *ayuujk* ubican la fundación de sus pueblos en el periodo colonial considerando que, los motivos que los obligaron a migrar de sus asentamientos originales -sean naturales o sobrenaturales-, los hicieron ocupar el territorio que habitan hoy en día. Por otro lado, dentro de los escasos datos arqueológicos mixes que apoyan la hipótesis de la combinación Mixe-Zoque, se han encontrado vasijas con figuras de jaguar, así como estelas de serpientes, entre otros objetos olmecas en el área de Totontepec (Sierra Mixe) (Barabas y Bartolomé 1999b).

En cuanto a la historia de la lengua *ayuujk*, que sirve como un indicador para ubicar el origen de la región, los estudios glotocronológicos indican que el protomixe-zoque tiene una antigüedad de 3500 años, surgido alrededor de 1500 a.C., coincidiendo así con las primeras expresiones de la civilización olmeca (Torres 1994, citado en Barabas y Bartolomé, 1999b). Al mismo tiempo, uno de los factores que contribuyó a que los asentamientos de los *ayuujk* persistan en este sitio, fue que para finales del siglo XIV –una vez asentados en la Sierra-, éstos rechazaron los intentos de sometimiento por parte de zapotecas y aztecas; este hecho histórico dio vida a la mítica del Rey Condoy, de la cual hablaré más adelante.

En este orden de cosas, las guerras interétnicas y la invasión española dieron origen a uno de los discursos más extendidos en el territorio Mixe, sobre “los jamás conquistados”. En el año 2020, la red de comunicación UNAM Global realizó un minidocumental de la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe; en él, participaron dos figuras reconocidas por la comunidad, la señora Adela Gutiérrez y el maestro Mauro Delgado Jiménez, éste último distinguido a nivel regional y estatal por ser uno de los fundadores del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM.). Durante la entrevista, Delgado describió la forma en que los mixes ocuparon la zona norte de Oaxaca, apuntando lo siguiente:

Nuestros ancestros nos han contado que los españoles comenzaron a llegar a nuestras tierras mexicanas durante los años de 1521. Los mixes, poco a poco comenzaron a enterarse que los españoles ya habían comenzado a conquistar a los indígenas quienes habitaban en la gran Tenochtitlán y, al mismo tiempo, se enteraron de que traían consigo armas de fuego. Siendo así, y enterándose de todo lo que ocurría con los indígenas, los mixes optaron por esconderse entre zonas montañosas y muy peligrosas, en donde pensaban que jamás los podrían encontrar. Así fue como Cortés mandó a sus tropas y a su gente en varias ocasiones, pero nadie regresaba. Todos se morían y se perdían por estas zonas selváticas, en donde los caminos parecían no tener fin. Entonces, a partir de ellos el español que ordenaba la conquista (Cortés) decide mandar una carta hasta España, que fue del lugar donde salieron, escribiéndoles lo siguiente: “Tengo una zona localizada, pero se ve muy peligrosa, sus caminos son extensos. Logramos ver que no cae agua, ni llega a llover, es muy difícil entrar por estos caminos. Este lugar está entre las lomas, cerros y laderas, se ve muy habitable. Tiene minas de oro, plata, que existen dentro de este lugar. Tienen todas estas pertenencias de valor aquí, pero su gente y sus pobladores no me dejan conquistarlos, son difíciles y muy extremistas”. Así fue como escribió y envió la carta a su jefe en España. Todo lo que escribía era verdad. Así es como todas nuestras ideas, nuestra existencia y costumbres siempre las hemos conservado y defendido, para que nadie ni nada pueda quitárnosla. Por eso nuestra lengua y nuestras vivencias siguen vivas, al igual que nuestra cultura que siempre estará bajo el resguardo de su pueblo y de toda su gente. (Canal Vía UNAM Global, 2020. *Los jamás conquistados*).

En contraparte, uno de mis colaboradores-informantes, a quien llamaré J, comentó lo siguiente con relación a la historia de los mixes:

Los estudios que se han hecho no se han concluido muy bien. Hay teorías que dicen que venimos de otros países, que venimos de Perú, y hay una otra teoría, que es la más acertada, que dice que de por sí estamos aquí. Entonces, digamos que entre los mesoamericanos estaba el proto-mixe-zoque, que así le llaman. Entonces, nosotros como mixes y zoques abarcamos Veracruz, Tabasco y parte de Chiapas, y claro, Oaxaca. Es un área tremenda, grande. Hubo invasiones, por otros grupos y así se fueron dividiendo (J, comunicación personal, 27 de junio de 2023).

A partir de los testimonios anteriores, es posible notar que la invasión española trajo consigo tres aspectos: el relato histórico de los mixes; la fragmentación lingüística; la redefinición en la organización *ayuujk*. Con esta última, se empezaron a crear pueblos que organizaron el territorio bajo aspectos políticos y religiosos; además, con ello se generaron nuevas relaciones interétnicas. Así, las dificultades para conquistarlos militarmente obedecieron, principalmente, a la accidentada fisiografía del lugar, que hizo que la ocupación española se desalentara, por lo que tiempo después “su territorio fue intervenido por los dominicos, trayendo consigo un espacio para la revitalización de rituales, medicina, lugares sagrados y objetos de culto, así como, la oportunidad para reorganizarse política y económicamente, sin mencionar la llegada de la música a la región” (Barabas y Bartolomé, 1999b, p.100).

1.1.3. La llegada de la música de viento

Sánchez (2005) afirma que en la América precolombina es posible encontrar artefactos sonoros que, en otros tiempos, sirvieron para generar sonidos. Éstos no sólo tenían la finalidad de proporcionar un sonido musical, sino que se utilizaban para emitir señales de comunicación, para el goce estético o algún uso terapéutico y, por supuesto, para los rituales de invocación de las deidades.

Siguiendo a Sánchez (2005), algunos de estos artefactos sonoros incluyen aquellos en los que su sonido se origina mediante la vibración de una masa de aire, también llamados aerófonos, instrumentos de viento o de aliento. Así, demuestra que en el continente ya existían este tipo de artefactos previo a la influencia occidental. En su investigación, Sánchez destaca a los artefactos

aerófonos globulares prehispánicos: flautas globulares y silbatos, correspondientes a culturas mesoamericanas como la zapoteca, mixteca y la Mixe-Zoque, todas regiones del estado de Oaxaca.

Por ende, en lo que respecta a instrumentos y sonidos musicales de las bandas puede observarse que, antes de la influencia occidental, el mundo sonoro de los antiguos mesoamericanos ya existía, pues poseían un extenso conocimiento musical, donde los sonidos eran importantes para diversos eventos. De este modo, las actividades rituales, los medios de curación y comunicación eran llevadas a cabo mediante sonidos producidos por estos artefactos sonoros (Sánchez, 2005).

Considerando lo anterior, el objetivo de este apartado es realizar un recuento histórico acerca de la llegada de la música de viento a Oaxaca, para destacar la relación que estableció con los diversos procesos de evangelización que impactaron a diferentes comunidades.

En Oaxaca, las referencias históricas más conocidas -y difundidas- en torno al tema de la popularidad de las bandas de viento, han sido los diversos discursos provenientes del Estado, que se encargó de elaborar las propuestas correspondientes a la labor artística y literaria. Por ejemplo, en el periodo de gobierno de Genaro Vázquez (entre 1926 y 1928), se propusieron los “sábados rojos” y los “domingos culturales”, que consistían en realizar muestras culturales en el zócalo de la capital, y que se mantuvieron durante las siguientes dos décadas. Estas acciones quedaron registradas en el Plan de Acción Social de la Confederación de Partidos Socialistas de Oaxaca, afiliado al Partido Nacional Revolucionario (Navarrete, 2001). Este tipo de eventos continúan vigentes, puesto que las audiciones son promovidas a través de páginas de internet y la radio. La mayoría del público que asiste a tales presentaciones son adultos mayores de edad, ya que, escuchar a la banda de viento, resulta una práctica que este grupo social conoció tiempo atrás.

No obstante, es importante retroceder un poco más en el tiempo, para obtener una mejor perspectiva sobre la historia de las bandas de viento en los pueblos oaxaqueños. Para ello, retomo los artículos de Sergio Navarrete (2001) y Sánchez y Gómez (2019). El primero, menciona que la introducción de las bandas de viento en los pueblos de Oaxaca⁶ son el resultado de dos procesos históricos importantes: por un lado, con la llegada de las Reformas Borbónicas -en la segunda mitad del siglo XVIII-, emergieron las primeras nociones musicales en torno al ámbito religioso; por otro lado, con las leyes de Reforma -a finales de los años cincuenta del siglo XIX-, se dio lugar a las capillas de viento⁷ (Navarrete, 2001). Ambos acontecimientos tuvieron como resultado la

⁶ Para conocer más sobre las bandas de viento, ver el apartado 1.2.2.

⁷ El concepto de las *capillas de viento*, así como el de *capillas del virreinato*, aparecen en minúsculas, pues he decidido respetar la forma de escritura empleada originalmente por los autores.

transformación de las *capillas del virreinato* en *capillas de viento* (Sánchez y Gómez, 2019).

Aunado a esto, Sánchez y Gómez (2019) mencionan que, pese a las leyes de Reforma y su pretendido despojo, gracias a una habilidosa estrategia implementada por los pueblos de indios, pudieron proteger sus bienes en dos aspectos: de las legislaciones contra el régimen corporativo y de la política liberal. Lo anterior dio paso a la inversión de sus capitales para la formación de las capillas de viento, un lugar donde se incursionó con la enseñanza de la música, pagando a instructores e invirtiendo en la reparación de instrumentos musicales, además de la reconstrucción de iglesias. Otro elemento útil para entender el pasado histórico de las bandas de viento en Oaxaca, son las bandas y músicas militares, surgidas a finales del siglo XVII. Éstas, en un inicio, entretuvieron a la elite oaxaqueña y, posteriormente, participaron de los entretenimientos populares (Navarrete, 2001).

Desde el punto de vista musical, el fortalecimiento de las capillas musicales convirtió a la música en una verdadera revitalización de la tradición oral y escrita que fue cultivada por la Iglesia católica en los pueblos originarios desde el siglo XVI, ampliando la contratación de músicos de las ciudades para la enseñanza y ejecución musical en estos pueblos (Navarrete, 2010a). Por otro lado, Sánchez y Gómez argumentan que, la transición de las capillas del virreinato a capillas de viento, coincidió con una coyuntura de la historia de la música, esto es, la industrialización de los instrumentos musicales y su distribución a nivel mundial. Los autores mencionan que:

En épocas anteriores los instrumentos de viento metal eran menos versátiles que los instrumentos de cuerda y tenían una participación confinada a la armonía, pero la introducción del mecanismo de válvulas modificó sustancialmente las posibilidades acústicas impactando en la proliferación de instrumentos de viento, la creación de un repertorio para banda y la independencia de las orquestas con instrumentos de cuerda. (2019, p.35).

Así, el surgimiento de las empresas dedicadas a la manufactura de instrumentos musicales propició la homogeneización de agrupaciones instrumentales, así como su ampliación y difusión. En este orden de cosas, el comercio de instrumentos musicales en Oaxaca aumentó en la segunda mitad del siglo XIX. En una entrevista hecha al maestro Gonzalo Sánchez Santiago, coautor del libro *Música y músicos de Oaxaca: siglos XIX y XX*, se menciona lo siguiente con relación a las tiendas de instrumentos musicales en la ciudad:

Pensando en el siglo XIX, el más antiguo es el repertorio “San Nicolás”, que estaba ubicado en el Centro de Oaxaca en contra esquina de la catedral; después “El Gallo”, que es esta tienda ubicada a un lado del ahora Centro Cultural San Pablo, a una cuadra del Zócalo; después hubo otra tienda que se llamaba “El Golfo de México”, ubicado en el portal de mercaderes, igual aquí en el Zócalo. Ya un poco más adelante, pensando en los años 60’s, 70’s, algunas de esas tiendas aún estaban como la de “El Gallo”, que estuvo hasta el ‘99, me parece, las otras desaparecieron. Luego llegó “La Nueva Esperanza” que fue una tienda muy importante para distribuir instrumentos y, más recientemente, podemos ver que ya hay una diversidad mayor dedicada a la distribución de instrumentos. Lo interesante es que estas tiendas que comento que se ven en los documentos, incluso en fotografías, pues varias de ellas eran de extranjeros. Por ejemplo, “El Gallo” era una tienda de alemanes que se establecieron en Oaxaca; para ese momento los alemanes vieron a través del comercio una forma de establecerse en México. Abrieron estas tiendas en donde ellos mismos lo veían como un potencial, entonces basado en la tesis de Ximena Palacios, quien trabajó el caso de la banda en Chazumba Oaxaca, detecta que en Puebla había algo más o menos similar, tiendas en donde encontrabas de todo, mercería, abarrotes, etc., pero también había instrumentos musicales, y también eran de alemanes. Se encargaban de distribuir los instrumentos no sólo a Puebla, sino que al mismo tiempo a la Mixteca y a la Cañada. Y como bien mencionas, las comunidades de Valles Centrales, Sierra Sur y Norte, pues venían a Oaxaca a abastecerse de estos instrumentos. Lo que si me sigue llamando mucho la atención es que, a pesar de que Oaxaca para ese momento no era una ciudad, no obstante, tenía cuatro tiendas en donde podías encontrar instrumentos musicales, repertorios, entre otras cosas más relacionadas con la música. Hemos encontrado en algunos archivos papel pastado que venía impreso con el nombre de algunas de esas tiendas, de “El Golfo de México”, “El Gallo” o “San Nicolás”. Es muy interesante ver cómo se van dando estas redes de distribución (Gonzalo Sánchez, comunicación personal, 29 de agosto de 2023).

Con esto, se aprecia que, con la llegada de las bandas de viento a Oaxaca, resultad del fortalecimiento estratégico de las capillas musicales de las iglesias ante las Leyes de Reforma, se originó un gran repertorio religioso, géneros populares, y distintos tipos de bailes. A partir de lo anterior, podría inferirse que la llegada de la música a la comunidad de Tlahuitoltepec se produjo mediante el sistema evangelizador. Siguiendo la propuesta de la pedagoga Irene Gómez Fernández

(2021), la educación musical que se estableció en las comunidades de Oaxaca, al igual que en Europa, se obtuvo mediante cuatro diferentes vías: en el primer caso, era común que los hijos de nobles recibieran instrucciones generales en sus casas, entre las cuales se incluía la música, ya que este conocimiento se concebía como un aspecto que todo buen caballero debía dominar. En el segundo caso, estaban las damas de buena familia que contaban con instrucción musical personal, como una forma de iniciarse en el arte. En el tercero, se encontraba la posibilidad de ingresar como mozo⁸ de coro en alguna catedral. Por último, estaban aquellos que no podían acceder a ninguna de las anteriores circunstancias, por lo que debían aprender a través de la oralidad, enfocándose esencialmente en la música popular (Gómez, 2021).

Aparte de la intervención e influencia de la iglesia, Hernández (2021) sostiene que otro factor relevante vinculado a la llegada de las bandas de viento a la región Mixe, fue la intervención de los caciques ubicados en la Sierra, quienes se encargaron de legitimar, políticamente, la captación de recursos del Estado. A través de la acción los caciques se desarrolló una infraestructura educativa musical, en la que las bandas de viento tuvieron un papel político para la cooptación de recursos (Arriola, 2009, como se citó en Hernández, 2021). A su vez, mediante el acceso a los recursos, los caciques impulsaron el desarrollo de la música en la región, que usaron como medio político y de difusión.

Dentro de las diferentes narrativas orales que se conocen acerca de la historia de la llegada de la música a la comunidad -y que sustentan lo antes dicho-, conocí una gracias a J durante una de nuestras reuniones; esta, al igual que los escritos, coincide que la música emergió a través del ámbito religioso:

El maestro Mauro me contó que eso de la música lo trajeron los padres, los sacerdotes, la iglesia, porque ellos fueron los primeros que empezaron a ensañar el solfeo y, de ahí, cuando los ciudadanos ya empezaron a solfear, los que acudían a las clases, fueron quienes enseñaron a otros, como no había otra distracción, la música desde esos años fue una forma de distraerse, decir “vamos a solfear, a aprender” y, así, iban los primeros ciudadanos, digamos, y eran ya ciudadanos, no eran así como ahorita que ves niños ahí, bebés casi [se ríe] (J, comunicación personal, 27 de junio de 2023).

⁸ “Persona que sirve como criado” (RAE, s.f.)

Lo anterior hace pensar que, el sistema evangelizador implementado en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec estuvo fuertemente apoyado en la música, debido a que ponía en marcha la práctica de un método consistente en acercarse, en primer lugar, a los niños para instruirlos en dicho arte y, al mismo tiempo, en la fe, atrayéndolos invariablemente a la religión. Mediante esta estrategia, que combinó lo visual y la sonoridad, logró alcanzarse a toda la población con respecto a la vida espiritual y ritual (Gómez, 2021). Por consiguiente, promover la educación musical en las iglesias, fue la principal estrategia para formar a músicos dentro de las comunidades.

1.2. La relación entre el hombre y la comunidad: estructura y organización política-religiosa

En este apartado describiré algunos de los aspectos políticos más significativos de la región Mixe y, específicamente, de Tlahuitoltepec. Ello, brindará al lector un contexto amplio sobre la forma de vida de la comunidad y de su sistema normativo.

1.2.1. El sistema de Cargos: *Kutunk'ajtën*

En la región Mixe, al igual que otras regiones que pertenecen a Oaxaca, los sistemas políticos contienen un elemento esencial: la organización comunitaria para la convivencia social, llevada a cabo mediante prácticas parentales, sociales y sagradas (Barabas y Bartolomé, 1999a). En la actualidad, no es una novedad que los sistemas políticos indígenas oaxaqueños sean considerados como “centros motrices de la vida comunitaria” (Barabas y Bartolomé, 1999a, p.125), cuyas características principales son el dinamismo y su constante transformación, pues comúnmente se encuentran bajo influencias externas e internas de otros grupos, y de sí mismos.

El término *sistemas de cargos* -llamado también *jerarquía cívica-religiosa*-, tiene como antecedente el sistema unitario de origen colonial, que se fundó sobre la base del cabildo y las denominadas cofradías religiosas. Este sistema puede ser tomado como una reelaboración de ciertas instituciones prehispánicas, ya que, anteriormente, este modelo fue apropiado por grupos indígenas mesoamericanos, así como por otras culturas de Sudamérica (Carrasco, 1961, como se citó en Barabas y Bartolomé, 1999a). A lo largo de la revisión bibliográfica que realicé, encontré un vasto número de publicaciones sobre el tema; por ejemplo, los postulados de Chance y Taylor (1985) apuntan que, en Oaxaca, las jerarquías políticas del cabildo indígena, así como las religiosas, estuvieron separadas hasta finales del siglo XVIII. A la vez, mediante los antecedentes y escritos académicos, se sabe que en 1930 en México, la antropología política desarrolló importantes

reflexiones acerca de los diversos sistemas políticos típicos; esto orilló a los especialistas a orientar sus postulados en torno a los grupos indígenas de México y Guatemala, generando varias descripciones e interpretaciones alrededor de esta temática. A partir de 1937, numerosos estudios teóricos, en su mayoría comparativos, ayudaron a la construcción del paradigma de los sistemas de cargos. Finalmente, Hernández (2021) menciona que, entre los estudios más contemporáneos, se localizan los postulados de Korsbaek (1996), quien se preocupó por discutir en torno a los fundamentos históricos de este sistema, su periodización y reseña crítica de los clásicos. En este sentido, Korsbaek (1996), como se cita en Hernández (2021), señala que:

El sistema de cargos consiste en un número de oficios que están claramente definidos como tales, que se turnan entre los miembros de la comunidad quienes asumen un oficio por un período corto de tiempo después de lo cual se retiran a su vida normal por un periodo de tiempo más largo. Los cargueros no reciben pago alguno durante su periodo de servicio; por el contrario, muy a menudo el cargo significa un costo considerable en tiempo de trabajo perdido y en gastos en dinero en efectivo, pero como compensación el cargo confiere al responsable un gran prestigio en la comunidad. Los oficios están ordenados jerárquicamente y el sistema de cargos comprende a todos - o casi todos - los miembros de la comunidad. El sistema de cargos comprende dos jerarquías separadas, una política y una religiosa, pero las dos jerarquías están íntimamente relacionadas, y después de haber asumido los cargos más importantes del sistema un miembro de la comunidad es considerado como "*pasado*" o "*principal*". (Korsbaek, 1996, como se citó en Hernández, 2021, p.19).

Estos estudios tuvieron como efecto la definición de los sistemas de cargos como una jerarquía piramidal, de carácter obligatoria, que combinó los puestos o cargos religiosos con cargos políticos, reflejados en una escala ascendente, y que estableció obligaciones y prestigios a quienes la realizan. Una de sus características -y la más importante, desde mi punto de vista-, es que este sistema de cargos constituye una institución de servicios a la comunidad. Es decir, de ella no se obtiene ningún tipo de retribución monetaria, pues lo único que se espera a cambio es el respeto y prestigio por parte de la comunidad hacia la persona que desempeña el cargo, permitiéndole, además, el acceso a otros cargos pertenecientes a la escala (Barabas y Bartolomé, 1999a).

Recientemente, es posible observar en los sistemas de cargos algunas transformaciones y adaptabilidades; una de ellas es la participación, cada vez mayor, de las mujeres en la escala comunitaria.

Entre los mixes, la jerarquía de cargos tiene un origen colonial; esta ha sido asumida en una lógica comunal por medio de dos factores: la Asamblea Comunal y el Consejo de Ancianos. La primera, hace referencia al órgano máximo donde se llevan a cabo las decisiones; la segunda, es la representación étnica superior de toda la comunidad. En esta región, cada comunidad provee de un funcionamiento particular a los diferentes cargos dentro de la escala, que requieren tiempo y recursos económicos. En el caso de Tlahuitoltepec, algunos de los colaboradores-informantes con quienes conviví, mencionaron que muchas de las personas que empiezan, o ya se encuentran, en esta escala de servicios pueden endeudarse por años. Incluso, muchos han perdido sus propiedades o tierras para cumplir con sus tareas dentro del sistema de cargos. En consecuencia, una de las recomendaciones hechas entre familias o conocidos, es prepararse antes de dar el servicio, de forma tal que, al reunir el dinero necesario, la persona pueda pedir su turno para ocupar alguno de los cargos al año siguiente.

Vargas (2016) describe, desde el interior de la comunidad de Tlahuitoltepec que, la actividad de servir en un cargo se conoce como *kutunk*, término entendido como *autoridad*. Éste es el encargado del cumplimiento de los acuerdos establecidos durante las reuniones. Vargas, también señala que los servicios comunitarios en Tlahuitoltepec son sustentados a través del Artículo 25, donde se enlistan los motivos concernientes a la importante necesidad de su cumplimiento para la vida comunitaria:

- I. Por la posesión de terrenos
- II. Por la convivencia comunitaria
- III. Por los hijos
- IV. Por ser originarios de Tlahuitoltepec
- V. Por la herencia de los padres
- VI. Por correspondencia a la vida
- VII. Por la educación
- VIII. Por necesidad a una identidad
- IX. Por ser un elemento que nos une
- X. Por tener salud y vida

- XI. Por preservar nuestros sistemas normativos orales
- XII. Porque necesitamos protección y seguridad de las Autoridades Comunitarias
(Vargas, 2016, p.124).

Como se sabe, los sistemas de cargos llevan consigo un estatus de honor y prestigio; no obstante, Vargas menciona que en Tlahuitoltepec ambos aspectos “en ningún momento forman parte principal de los cargos ni mucho menos conforman el motor principal de los cargueros para participar [...] no es otra cosa que, formar parte de una colectividad mayor que establece ciertas reglas de convivencia” (2016, p.142). Al respecto, concuerdo con la autora, ya que en Tlahuitoltepec, formar parte de esta escala comunitaria resulta, en cierta medida, una obligación; al mismo tiempo, es un derecho de toda persona originaria de la comunidad. El prestigio y honor son construcciones subjetivas que se desarrollan a través del otro, pues el reconocimiento del trabajo de esas personas como autoridad, junto con el esfuerzo de su equipo de trabajo, implica el reconocimiento de la comunidad, o bien, la negación de ésta hacia los cargueros.

Pese a lo anterior, estoy al tanto que la percepción acerca de lo que significa el sistema de cargos en los adultos no es la misma que en los jóvenes; al conversar con una colaboradora-informante de 19 años, a quien llamaré G, supe lo siguiente:

En mi caso, eso para mí es algo muy pesado. Tienes que estar ahí un año entero por semana. O sea, una vez al mes, una semana entera. Ya sea de 7 de la mañana a 7 u 8 de la noche, así como un trabajo. Por ejemplo, si entras como autoridad en la sacristía como mayordoma, tienes que estar ahí desde las 5 de la mañana hasta las 7 de la noche, una semana entera al mes. En este cargo sólo entran solteras, como yo, o sea, no tienes que estar juntada porque ellas entran a cuidar al Santo, limpian, ellas arreglan la iglesia en las fiestas. Entonces, en mi caso, no me gusta porque es muy pesado, por eso mejor estudio para que no me agarren [seleccionen] para un cargo (G, comunicación personal, 16 de marzo del 2024).

Al preguntar a G, si pese a todo lo anterior, todavía creía que dicho sistema era importante para la comunidad, explicó:

Sí, creo que es importante. Es importante porque si no hubiera el sistema de autoridad, no tendríamos un mandato, una ley. Incluso ya no habría fiestas (G, comunicación personal, 16 de marzo del 2024).

En el caso particular de Tlahuitoltepec, Valdivia (2010) apunta que su estructura y organización política-religiosa se compone de la siguiente manera:

La Asamblea General Comunitaria, entendida como el máximo órgano de autoridad y gobierno de los municipios mixes, donde se ubican todas aquellas personas que tienen calidad de ciudadanos, y las de una edad mayor a los 18 años. A su vez, cuenta con un alcalde que, a pesar de representar un cargo estatal, las autoridades del municipio lo nombran de diversas formas (alcalde propietario, constitucional, primero constitucional, etc.). También hay topiles, un tipo de cargo policial y civil que es, generalmente, el primero en ser realizado por el ciudadano, representando éste su entrada a la jerarquía cívica-religiosa.

Por otro lado, se encuentra el Consejo de caracterizados, esto es, un sector de la población que ha cumplido con sus obligaciones en el sistema de cargos; se tratan de aquellas personas que ya ocuparon todos los cargos posibles de la jerarquía cívica-religiosa. De éste se desprende el capillo, que lleva la agenda de la banda filarmónica; como dato importante, este puesto únicamente lo puede ocupar un músico. A su vez, hay un fiscal; un mayordomo -un puesto indispensable para el ciclo festivo de la comunidad-. Un caporal, puesto exclusivo de Tlahuitoltepec, que cumple con las mismas obligaciones que un capitán; y un capitán, también llamado “capitán de banda”, cargo que no cumple con un ciclo anual, pues sólo opera durante los días de fiesta.

También se encuentran los padrinos de fiesta y castillo; mayor de fiesta, el cargo más religioso, y que sólo tiene lugar en Tlahuitoltepec; secretario; sindico; mayor de vara, es decir, un cargo de policía cuya tarea es vigilar al pueblo, capturar y encarcelar borrachos o delincuentes. Regidor; auxiliar; comité, el cual funge como apoyo para las distintas actividades religiosas. Agente; secretario municipal; agente municipal y de policía; y, finalmente, un comisionado que, a diferencia del comité, se encarga de eventos de orden civil o religioso, es decir, sirven a la comunidad durante una época determinada.

En Tlahuitoltepec, el cambio de autoridades se lleva a cabo el 1 de enero de cada año; ahí, quienes fueron nombrados por la Asamblea Comunitaria, pasan a ocupar los siguientes puestos: autoridad agraria; comités de escuela; mayordomías; comités de banda de música, etc. Cada uno de ellos cuenta con un titular y suplente, sin mencionar el equipo de trabajo que, en su mayoría, está integrado por un grupo amplio de personas -hombres y mujeres-, donde se evidencian las relaciones de parentesco, así como el uso del don -o favores- que realizan de forma intrapersonal. Al respecto, G comenta que:

El cambio de autoridades varía, porque el primero de enero entran todos, excepto los de la mayordomía y los de la banda, porque esos entran el 15 de enero. Una vez que entran, se hace un homenaje para entregar las reliquias que son: la bandera Mixe, la bandera nacional, y otra bandera de bienes comunales; también se entrega un barril chiquito, que adentro tiene mezcal. También entregan las varas junto con el mezcal y cigarro. Las varas significan como ese poder de autoridad, no las cargan todo el año, sólo cuando se pasa de una persona a otra. El cigarro es más como un regalo para la otra persona, junto con el mezcal (G, comunicación personal, 16 de marzo del 2024).

Al pedirle a G que me contará un poco más sobre dicho evento, respondió:

El evento es más o menos así: primero entra la autoridad que está dejando [el puesto], ellos hacen el acto cívico, se forman. Los que reciben la bandera son las nuevas autoridades, y ya cuando se van, se despiden con el Himno a Condoy, y después se van con el toque de bandera. Ya después de ahí, cuando guardan las banderas en el municipio, vuelven a entrar para que les entreguen la vara, el mezcal con el cigarro. Durante todo el evento siempre hay una persona que va narrando el acto. Cuando les entregan todo esto, la autoridad del año pasado les desea lo mejor a la nueva, y ya después se van. Después de eso, se van al comedor comunitario con la banda, donde pasan a comer todos. Primero entra el de mayor rango hasta el último, y ya después, de ahí, se regresan a la cancha y empiezan a bailar. Se van formando en círculo, es como un ritual, donde primero entra el presidente quien inicia el círculo, después sus vocales, el tercer círculo son los topiles. Y ya empiezan a bailar una tanda [ronda] de música, porque a partir de la segunda tanda entran sus parejas. Después de eso, regresan a cenar hasta que se acabe. Al siguiente día, se hace el machacado (G, comunicación personal, 16 de marzo del 2024).

1.2.2. El tequio

El tequio, como forma de trabajo comunitario, puede tener su origen en la época colonial. Según Díaz, anteriormente, se obligaba a las personas a trabajar sin remuneración económica; actualmente, se ha retomado como una forma de convertir el trabajo del ser humano “en algo creativo, en energía transformadora, no esclavizante” (2007, p.55).

Valdivia (2010) señala que, la reforma al Artículo 16 de la *Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Oaxaca* -llevada a cabo en 1990-, marcó la pauta para la modificación de otras reformas en materia indígena, tal como fue la *Ley orgánica municipal para el Estado de Oaxaca* en 1993, para establecer en su Artículo 12, referente a la legalización del tequio, y reflejado posteriormente en los artículos 43 y 44 de la *Ley de derechos de los pueblos y comunidades indígenas del Estado de Oaxaca*, mejor conocida como ley indígena⁹; en ella, se precisó detalladamente la legalización del tequio, quedando de la siguiente forma:

Las autoridades de los pueblos y comunidades preservarán el tequio como expresión de solidaridad, según los usos de cada pueblo y comunidad indígena. Los tequios encaminados a la realización de obras de beneficio común, derivados de los acuerdos de asambleas, de las autoridades municipales y de las comunitarias de cada pueblo y comunidad indígena, podrán ser considerados por la ley como pago de contribuciones municipales; la ley determinará las autoridades y procedimientos pendientes a resolver las controversias que se susciten con motivo de la prestación del tequio. (Valdivia, 2010, pp.69-70).

Valdivia señala no estar de acuerdo con la explicación de que el tequio sea considerado, por parte de la ley estatal, como un pago de impuestos, pues la mayoría de los pueblos indígenas de Oaxaca viven en constante desempleo y, por ende, en inseguridad social. En consecuencia, el tequio es, más bien, un seguro de desempleo, donde el apoyo por parte de los gobiernos es un tipo de salvaguarda (Valdivia, 2010).

A diferencia de la *mano vuelta* -que se genera en un ámbito interfamiliar y requiere distintos trabajos como el desmonte de una parcela o de cafetales, la preparación de terrenos para el cultivo, o trabajos de limpia de milpa o cosecha-, el tequio es una forma de ayuda de tipo comunitaria

⁹ El uso de este concepto se ha escrito en minúsculas, respetando el uso original que le da la autora.

(Barabas y Bartolomé 1999b), necesario para la realización de obras y para la participación en los diferentes cargos comunitarios. Además, aparece cuando la población se concentra en los pueblos, y no como antes se producía en la gozona¹⁰ y en la mano vuelta. Por otro lado, el tequio puede producirse de dos formas: entre pueblos y entre la comunidad. En el primer caso, se hace visible durante la apertura de caminos o alguna otra obra; en el segundo, se proyecta mediante la construcción o reparación de viviendas, o lugares comunales (Barabas y Bartolomé 1999b). Así, el tequio no es más que una expresión de pertenencia a la comunidad

En este sentido, al conversar con algunos de mis colaboradores-informantes sobre el sentido del tequio en torno al quehacer musical en Tlahuitoltepec, logré entender lo que éste implica. Uno de ellos, J, mencionó lo siguiente:

Para nosotros, tequio es ir a limpiar el camino, ir a lavar el tanque, construcciones, pero uno piensa también que es un servicio, un servicio comunitario porque no estás siendo remunerado económicamente, entonces es igual, tequio y servicio. Digamos que el tema principal es el tequio, pero de ahí vas dividiendo en servicios, como el ir a tocar. Lo otro puede ser dar tequio coordinando un taller, pero no eres pagado como docente, porque estas preparado para dar un taller, estas colaborando con la comunidad. Ahora, digámoslo así, como los maestros no pueden agarrar ningún palo, como la gente del campo que, si agarra pico y pala para limpiar el camino, limpiar la colindancia, las mujeres a lavar el tanque. Hay un compromiso que la autoridad tiene que hacer con el pueblo, en donde se invita a las mujeres a hacer unas tiritas de masas, unas barras de masa que se preparan, entonces con esto; las mujeres también colaboran, y es tequio, es un servicio que estamos dando de manera gratuita [...] para hacer autoridad es anual, y de ahí depende en qué escala estés dentro de la organización comunitaria, y de ahí vas avanzando. Inicias siendo topil, que es el más bajo, es el primer servicio que tienes que dar, de ahí puedes ser secretario digamos (J, comunicación personal, 27 de junio de 2023).

En el caso particular de los músicos y su relación con el tequio dentro de la estructura normativa de la comunidad, J afirmó que:

¹⁰ Se trata de una institución de reciprocidad, una forma de ayuda mutua clásica en las sociedades campesinas. Desde el argot antropológico, la gozona remite a un don que implica, obligatoria e inmediatamente, a un contra-don, es decir, un lazo social el cual es creado mediante el intercambio y la reciprocidad (Ramos, 2017).

Los músicos creo que no están [trata de recordar], creo que no están considerados, sólo está considerado el capillo, pero elemento de la banda no creo. No le había puesto atención, la verdad, pero ahora que me dice empezaré a trabajar. Porque ¿en dónde colocaríamos a los músicos? La verdad, no sé por qué no se incluyó, pero si lo tenemos como práctica que después de 5 o 6 años que sirva un músico en tocadas y en eventos de la comunidad, cuenta como un servicio. Entonces, si lo ponemos así está en la escala número 1. Entonces el músico da otro servicio, por ejemplo, de secretario o de vocal y ya cuenta dos servicios, y ya pasa al siguiente nivel. Entonces si cuenta su servicio, sus años (J, comunicación personal, 27 de junio de 2023).

Así, el trabajo a favor de la comunidad que se efectúa mediante el tequio, hace evidente la conciencia comunitaria de cada sujeto, convirtiéndose en un acto de reciprocidad y responsabilidad.

1.2.3. El servicio

Teniendo presente que tanto en la región Mixe, como en la comunidad de Tlahuitoltepec, la estructura y organización política-religiosa consiste en la organización comunitaria -esto es, donde sus integrantes participan de la toma de decisiones para el cumplimiento de un servicio público interno, a través de acciones de solidaridad-, y resaltando la contribución y disponibilidad de los sujetos involucrados para el posible funcionamiento de la estructura normativa, se hace presente el trabajo comunitario conocido como *servicio*. Éste ha sobrevivido gracias a las necesidades comunitarias no resueltas por el Estado, es decir, por su incumplimiento hacia las poblaciones indígenas (Valdivia, 2010).

Según Vargas, existe una parte inmaterial que está fuertemente relacionada con lo espiritual del propio entorno. La autora describe esto como una relación “intangible, filosófica, histórica, empírica, civil, social y artística” (2016, p.45), que concurre no sólo con las instalaciones locales, sino con el espacio donde se vive y se recrea la existencia. En este sentido, se comprende la relevancia del servicio comunitario, cuyo objetivo es la salvaguarda de la convivencia comunitaria.

El prestar servicio para la comunidad de Tlahuitoltepec es una de las obligaciones de todo individuo. En este orden de cosas, M compartió lo que significó, para ella, realizar su primer servicio en la comunidad:

[...] el primer servicio, para mí, fue la vía que me dio muchas enseñanzas. Yo tuve un año

de diplomado, cuando me tocó estar en la regiduría de salud como secretaria. Para mí fue una enseñanza, una cosa tan diferente el ver cómo funciona un pueblo, cómo debes de cuidar a tu pueblo, a tu gente, porque estar un año ahí es tener la responsabilidad de la autoridad de cuidar a su gente. El ser comunera, es maravilloso. De hecho, se supone que ya me toca, porque este año se eligen autoridades, y es algo que yo ya he estado esperando. Al principio cuando no sabes de qué trata o cuando te niegas y dices “no yo no quiero dar el servicio” es normal, porque aquí el servicio lo das gratis, no te pagan por hacerlo, es para que tu puedas cuidar a tu pueblo, a tu gente. Aquí el pueblo te escoge, al final ellos te dicen y te proponen (M, comunicación personal, 17 de julio de 2023).

Esta acción del trabajo -o servicio- gratuito, en palabras de Vargas (2016), se lleva a cabo mediante una institución normada por la oralidad, y que está sujeta a una estructura y un sistema de cargos, donde una persona tiene la posibilidad de ascender, de manera unilineal, en la escala cívica-religiosa. Ello implica que sea parte de la dinámica particular de la comunidad, adoptando, según los diferentes escenarios sociopolíticos, una participación cíclica ascendente.

Con lo anterior, puede decirse que: a) el servicio debe entenderse como un pilar que fortalece o refuerza la convivencia social a través de la reciprocidad; b) es un derecho y una obligación; todo miembro de la comunidad lo toma como una responsabilidad de sí mismo para el otro; c) todo individuo, ya sea niño o adulto, colabora en el cuidado de la comunidad de diversas formas, según sus posibilidades físicas; por último, d) gracias al servicio, se acumulan experiencias que sirven para revitalizar y permear saberes de la comunidad. Resumiendo: el servicio es reconocido como el sistema tradicional de aportación de trabajo comunitario no remunerado; este también se entiende como una expresión de solidaridad y como una aportación, de los ciudadanos seleccionados por la Asamblea de cada pueblo, a la comunidad; el incumplimiento de esta acción puede ser sancionado, o incluso, conducir a la expulsión del sujeto de su comunidad.

En cuanto a la relación del servicio con el quehacer musical, destacan los siguientes puntos:

- a) Gracias a las prácticas musicales, se ha fomentado el desarrollo de los servicios que son requeridos para las fiestas patronales.
- b) El servicio, al igual que la música, son dos elementos aprendidos desde que se nace, teniendo como matriz la familia. Es un aspecto que acompaña a los individuos hasta su último día de vida.

- c) Las participaciones musicales a cargo de las distintas bandas de viento, dentro o fuera de la comunidad, son consideradas como una actividad de servicio, ya que, al no ser retribuidas monetariamente, se toma como un trabajo gratuito, tal como ocurre con el servicio.
- d) La música, al igual que el servicio, es un elemento fundamental para la vida comunitaria.
- e) El servicio, al igual que la música, es un aspecto presente en la vida cotidiana.
- f) Para un músico, el servicio es la forma de representar a su comunidad cuando se está fuera de ella.
- g) La música, al igual que el servicio, cumple con funciones comunitarias, por ejemplo, tocar para cierto santo patrono, armonizar ceremonias culturales, sociales o fúnebres.

Podemos resumir lo anterior como sigue: en el ámbito comunitario que se experimenta en Tlahuitoltepec, la música de viento se toma como un servicio fundamental dado que, al ser ejecutada en eventos católicos, sociales o cívicos, se cumple con un tipo de servicio. Así, a través de la correspondencia, se establece un intercambio de trabajo sin ninguna remuneración económica.

1.2.4. La comunalidad

Como se recordará, uno de los objetivos principales de mi investigación es realizar una etnografía centrada en la formación musical de la Banda Comunitaria *Poj Suun*, mediante la categoría de *comunidad de práctica*; para ello, se toman como aspectos centrales las prácticas y estrategias comunales que tienen lugar en Santa María Tlahuitoltepec, por lo que es necesario destacar las cualidades con las que se fomenta el quehacer musical en esta comunalidad. Así, en la presente sección, pretendo dar cuenta de cómo se vive el ambiente comunitario en Tlahuitoltepec.

Aquino (2013) menciona que, en México, uno de los esfuerzos más importantes para la valoración y visibilización de los conocimientos de los grupos no hegemónicos y silenciados, tuvo lugar en las comunidades de la Sierra Norte de Oaxaca, dando como resultado el pensamiento de *comunalidad*. El término engloba procesos históricos de luchas y reflexiones sobre de la participación de los sujetos a finales de la década de los setenta; además, tiene como principales teóricos a Floriberto Díaz y a Jaime Martínez Luna. El primero, antropólogo de origen Mixe, propuso una teoría acerca de la comunalidad, vista desde la vida y sentimiento de ser *ayuujk*, argumentando que, la toma de decisiones autónomas, es lo que le provee futuro a una comunidad:

Principios y verdades universales en lo que respecta a la sociedad indígena, la que

habrá que entenderse de entrada no como algo opuesto sino como diferente de la sociedad occidental. Para entender cada uno de sus elementos hay que tener en cuenta ciertas nociones: lo comunal, lo colectivo, la complementariedad y la integralidad. Sin tener presente el sentido comunal e integral de cada parte que pretendamos comprender y explicar, nuestro conocimiento estará siempre limitado. (Díaz, 2007, p.36).

Entre los elementos que definen a la comunalidad, Díaz destaca los siguientes:

1) se posee un espacio territorial; 2) una historia común, misma que circula de boca en boca y de una generación a otra; 3) una variante de la lengua del pueblo, con la que también se identifican; 4) una organización que define lo político, cultural, civil, económico y religioso; y, por último, se tiene 5) un sistema comunitario de procuración y administración de justicia. (Díaz, 2007, p.36).

Por su parte, el intelectual zapoteco, Jaime Martínez, apunta que la comunalidad se remite a las formas en la que los ancestros organizaban y explicaban la vida a partir del territorio, definiéndolo como:

El pensamiento y la acción de la vida comunitaria es el resultado de la apropiación social de la tierra y de los códigos de relación que se deciden por medio de la comunalidad¹¹. La comunalidad no es naturolatría¹² pero tampoco es homolatría¹³, es la resultante de la interacción de ambas visiones. La comunalidad, como tal, es el pensamiento sustantivo de la educación regional y extrarregional y son acuerdos comunes en un territorio propio. Es la suma de valores de intercambio hacia adentro y al exterior; integra a la individualidad, pero es algo más que la suma de individualidades. Comunalidad es autoridad y es poder en tanto decisión

¹¹ Su significado es el poder de la comunidad, es decir, el poder por medio de la Asamblea General. Con esto, lo individual desaparece. Ello no quiere decir que la persona también desaparezca, porque en cada caso, tanto en la democracia como en la comunalidad, la persona sigue presente (Martínez, 2002, p.339).

¹² Fue el pensamiento que enfrentó a la homolatría colonialista; la manera de pensar de los que se sintieron sometidos, oprimidos y, a la fecha, podemos decir que son los razonamientos de los que resisten a la opresión. (Martínez, 2002, p.337)

¹³ La homolatría cosifica a la naturaleza, se desprende de ella, se deslinda y, en consecuencia, la mira como objeto, la atrapa y la explota según sus razonamiento. (Martínez, 2002, p.348).

consensual. (2002, pp.349-350).

Estos intelectuales desempeñan un rol clave en la configuración política regional que impulsaron los primeros procesos de autonomía comunitaria; dicha generación de teóricos expuso ante el mundo, y las propias regiones de Oaxaca, la situación de los pueblos, dando origen al término de comunalidad.

Los postulados anteriores cuentan con un antecedente importante, necesario de tomar en cuenta. Al respecto, Aquino (2013) argumenta que el pensamiento de la comunalidad se inscribe en lo que Boaventura (2000) llama las *Epistemologías del Sur*; dicha categoría proporciona herramientas para el análisis de la situación de los pueblos oprimidos y en posturas desiguales. Históricamente, el pensamiento teórico de comunalidad surge de las luchas cotidianas de los pueblos de la sierra de Oaxaca en contra del despojo de sus recursos naturales. De igual forma, Aquino resalta que estas luchas forman parte de los esfuerzos de los pueblos de América Latina en contra del colonialismo interno, donde las pugnas se desarrollan desde lo local, intentando influir en las relaciones dominantes entre el Estado y los pueblos indígenas.

Desde el punto de vista del autor, “la fuerza del pensamiento de la comunalidad tiene que ver con que es un pensamiento vivo, que nace y se expresa en una práctica cotidiana de las comunidades *ayuujk* de la Sierra” (2013, p.12). En tal sentido, la comunalidad puede ser considerada una práctica emancipadora, “un proceso incompleto, que nunca llega a su destino porque no es un objetivo sino una forma de vivir” (Zibechi, 2006, p.142, como se citó en Aquino 2013, p.12).

Al mismo tiempo, hay que considerar que la comunalidad se expresa de forma distinta en cada contexto comunitario. En el caso de Tlahuitoltepec, engloba y explica el mundo *ayuujk*, teniendo como elementos básicos los siguientes: 1) La Tierra, vista como la Madre y el territorio; 2) el consenso en la Asamblea para la toma de decisiones; 3) el servicio gratuito; 4) el trabajo colectivo; y 5) los ritos y ceremonias como expresión del don comunal (Nava, 2013).

Pero, ¿qué entienden los ciudadanos de Tlahuitoltepec por comunalidad en la actualidad? para responder esto, sostuve una sesión de preguntas sobre el tema con algunos de mis colaboradores-informantes. Una de ellas, L, nacida en Tlahuitoltepec y maestra de agroecología en la Universidad Comunitaria de Atitlán, Oaxaca, comentó:

Bueno... es que hay dos momentos que debemos de hablar de la comunalidad, un momento

es sobre la parte muy externa ¿no? Desde lo occidental, en donde mucha gente habla de la comunalidad. Muchos autores y personas están haciendo ponencia y todo eso, dando a conocer la comunalidad. Pero es una comunalidad a través de lecturas, de escuchas, de observaciones, cosas así, y un ejemplo muy claro a las personas externas. Tampoco quiero romantizar todo esto, pero es como duplicar respuestas, esa es una parte. Y de mi parte, es que la comunalidad lo debes de vivir, no sólo que pertenezcas a una comunidad, porque muchas veces han pensado “es que hago comunalidad si es que soy de una comunidad indígena”, es que también puedes hacer comunalidad desde tu colectivo en un grupo, desde una parcela, desde la familia, ¿por qué? Porque vas a identificar tus principios. ¿Qué son los principios? Uno, si es el amor a la madre tierra, que es la espiritualidad, la cosmovisión, nuestras tradiciones, nuestras costumbres; la segunda, es el trabajo con el territorio y la madre tierra. Cómo lo estas trabajando, cómo lo estas respetando, cómo vas emprendiendo las prácticas tradicionales, cómo vas dando a conocer todo ese aprendizaje que te dieron y que estás trabajando de manera colectiva, que no hay ese individualismo que sabe todo. Y la otra parte, es que cuando haces la toma de decisiones, vas a elegir alguna situación, o vas a proponer una situación, exponer algo debe de ser de manera colectivo, en el cual como comunidad indígena nosotros le llamamos como “Asamblea Comunitaria”, ¿por qué Asamblea Comunitaria?, porque pues tienes voz y voto, puedes participar, das a conocer tu propuesta, no puedes imponer. Y ahí la toma de decisiones debe de ser de manera colectiva. La cuarta es el tequio, que muchas veces se está perdiendo en las comunidades y creo que es uno de los principios que debemos tener consientes como profesionales, como comuneros, como ciudadanos ¿por qué? Porque el tequio es algo que te hace valorar lo que estás haciendo, como la mano de obra, como la concientización, como la construcción, y todo eso. Es como el caso de los abuelos. El tequio es donde se ha visto; la mayoría que ellos hacían para ejercer alguna infraestructura, para hacer una obra, todo era tequio, pero hoy en la actualidad, el tequio se participa en dos momentos. Una cuando es la siembra de maíz, toda la región *ayuujk* baja, media y alta nada más participa en esos tequios, nada más en la siembra. Ya a partir de la limpieza de los arvenses [también conocida como maleza o hierba mala], la selección de las semillas, en el acarreo, o en el caso de otras agriculturas como es el caso del chile pasilla, café, caña, ya son pagadas. El otro tequio que se refleja es cuando alguien se muere, ahí también estás haciendo tequio, porque estas levantando la

lona, empiezas a organizar qué le vas a dar de comer a las personas que van a llegar y que te van a apoyar. Y la otra que acabo de ver es la convivencia, porque la mayoría de las convivencias se organizan cómo darle de comer a la banda, a los transportistas, pues, por ejemplo, en el caso de las mujeres que son las que trabajan más, no son pagadas. Y eso debe de integrar la comunalidad, siempre ser conscientes de esos cinco momentos, si tienes esos cinco momentos, o tienes una o dos o tres, estas formando la comunalidad, y con el tiempo podrás tener todos los cinco principios. No se cumple como tal, porque cada comunidad se expresa de manera diferente (L, comunicación personal, 31 de agosto de 2023).

Con este testimonio, pueden visualizarse dos aspectos significativos en torno a lo que es la comunalidad: 1) en primer lugar, siguiendo a Aquino (2013), esta forma de vivir apunta hacia algunas alternativas de emancipación ante las dinámicas del capitalismo neoliberal, apostando por la autoderminación comunitaria, y donde el servicio y compromiso con la comunidad son los ejes centrales para su organización; 2) se demuestra que la relación-afiliación entre la tierra y los *ayuujk*, va más allá de lo espiritual, pues engloba una relación material existente. Es decir, a través de la reciprocidad, los sujetos establecen una relación con los bienes que les ofrece la madre naturaleza.

En cuanto a la relación de la comunalidad y la música, encontramos que la formación y educación musical sienta sus bases dentro de la colectividad, tal como explico en el apartado 2.4., en el que expongo que, la enseñanza-aprendizaje de la Banda Comunitaria *Poj Suun*, se genera a través de la categoría de *comunidad de práctica*, propuesto por Wenger (2001) y retomado por Hernández (2015).

1.3. La visión del mundo de los *ayuujk jay 'y*: el *Konk Ęy* y *Tajëw*

Con el objetivo de establecer un puente entre los elementos fundamentales de la relación hombre-comunidad y la sacralización de su territorio, es necesario referir a la visión del mundo (cosmovisión) que los mixes han construido a través del tiempo. Para ello abordaré, en primer lugar, la relación entre el *ayuujk jay 'y* (Mixe) con la naturaleza, tomando como referente teórico las propuestas de Broda (2019); este propone entender y analizar los comportamientos sociales mediante los fenómenos naturales dados por el medio ambiente. Posteriormente, retomaré al mítico Rey Condoy, a quien se le atribuye una serie de significaciones generadoras de prácticas dentro de la comunidad. Para esto, expondré la comunicación sostenida con algunos alumnos, derivados de

los materiales etnográficos obtenidos durante el taller, en el que los infantes de la Banda Comunitaria *Poj Suun* plasmaron sus percepciones sobre dicha figura. Finalmente, describiré cómo la visión del mundo *ayuujk* se irradia a los ámbitos musicales.

Para hablar acerca de la construcción del mundo Mixe es necesario tener presente, en todo momento, su historia. Lo anterior para comprender cómo se recrea la vida comunitaria, y también, la producción de las prácticas sagradas presentes en la vida comunitaria de Tlahuitoltepec. Antes he expuesto una serie de hipótesis en torno a la historia de la región Mixe (ver apartado 1.1.2.). En una de ellas, describí la movilización de la población hacia un lugar adecuado para establecer sus asentamientos: en esta migración se buscó el cerro sagrado, conocido entre los mixes como *Cerro de los Veinte Picos* (Reyes, 2006), que hoy es la cima del cerro Cempoaltépetl, que, según Reyes (2006), constituye el punto de encuentro entre el cielo, tierra e inframundo para los mixes.

En este sentido, durante mi estancia en este lugar, observé que el cerro Cempoaltépetl es un espacio medular para la convivencia comunitaria de Tlahuitoltepec. A él se llevan flores, animales para sacrificio, además de comidas y bebidas -como símbolo de ofrenda-; con ello, se venera la vida que nace en la tierra. Para los lugareños, el cerro es un ser que controla los fenómenos naturales existentes en la tierra, lugar donde los hombres deben solicitar permiso para trabajar el campo a fin de obtener cosechas. Para Broda (2019), esta disposición hacia la naturaleza comprende a la cosmovisión, en la que los miembros de una comunidad combinan, de manera coherente, sus nociones sobre el medio ambiente en el que viven, situando al hombre en el cosmos. Además, sostiene que el término alude a una parte del ámbito religioso, que está ligado a las creencias, mitos, explicaciones del mundo y, al mismo tiempo, hace referencia a la relación del hombre con el universo.

Para los mixes la tierra no sólo es el ser que les provee de los distintos productos alimenticios para la vida; también es la que posibilita sus distintas interacciones, con el medio y entre ellos mismos. Así, en los rituales de la vida espiritual de Tlahuitoltepec, se localizan aquellos que se efectúan en honor a la Madre Tierra. Por ejemplo, se le ofrendan tres gotas de mezcal, o tepache, antes de iniciar cualquier evento, ya sea religioso o de carácter social. Para ellos, la tierra es el punto de partida y llegada en esta vida, tal como se aprecia en la siguiente cita:

Nosotros los mixes, los humanos, partimos de la tierra (*naajx*); brotamos de ella (*ka'axjen pu'ujen*), cumplimos un camino de manera cíclica indeclinable en nuestro

paso por la vida y, finalmente, volvemos a la misma para alimentarla y posibilitar la continuidad de la vida en este espacio que nos ha tocado vivir (*Junpejtjen te.kajtsjen*). (Hernández, 2021, p.74).

Para los mixes, la naturaleza es el centro de todo; es el recurso tangible más cercano que tienen, y también con el que han abastecido sus necesidades, tanto físicas como espirituales. El testimonio de J, da cuenta de esto:

[...] para nosotros orar, en la lengua Mixe, es tejer, es la palabra, *Käjpxtäkp*. Por otro lado, rezar es *Tsajpkajpxp* que es hablar al cielo. Cuando hablamos con los cerros, sacamos las palabras, lo que brota de tú corazón; en cambio, el otro cuando dices “padre nuestro que estas en los cielos”, tú estás hablando al cielo, pero al vacío, lo haces memorizado, sin sentido, porque no le entiendes qué está diciendo la palabra. Cuando se dice eso “padre nuestro que estas en el cielo”, no sabemos si está, o no, allá. En cambio, cuando decimos “tu trueno, tu rayo, tu madre tierra” le estás hablando a lo que es físico, a lo que ves, en cambio el otro, si está el hijo, si está el espíritu santo, si está ahí no lo sabes, porque tu nada más repites, y no te preguntas ¿para qué lo repites? Y rezas 10 veces Ave María, al vacío. Entonces, esos detalles empiezan a chocar cuando uno analiza cómo este tejido la vida en una comunidad, y con una vida traída desde afuera, como la religión católica. Hay cosas que pueden compaginar, pero hay cosas que no, como por ejemplo eso, de hablarle al cielo sin saber qué hay allá, pero si tú le hablas a la madre tierra que te da de comer, que es en donde despiertas, que es en donde caminas, y todo (J, comunicación personal, 27 de junio de 2023).

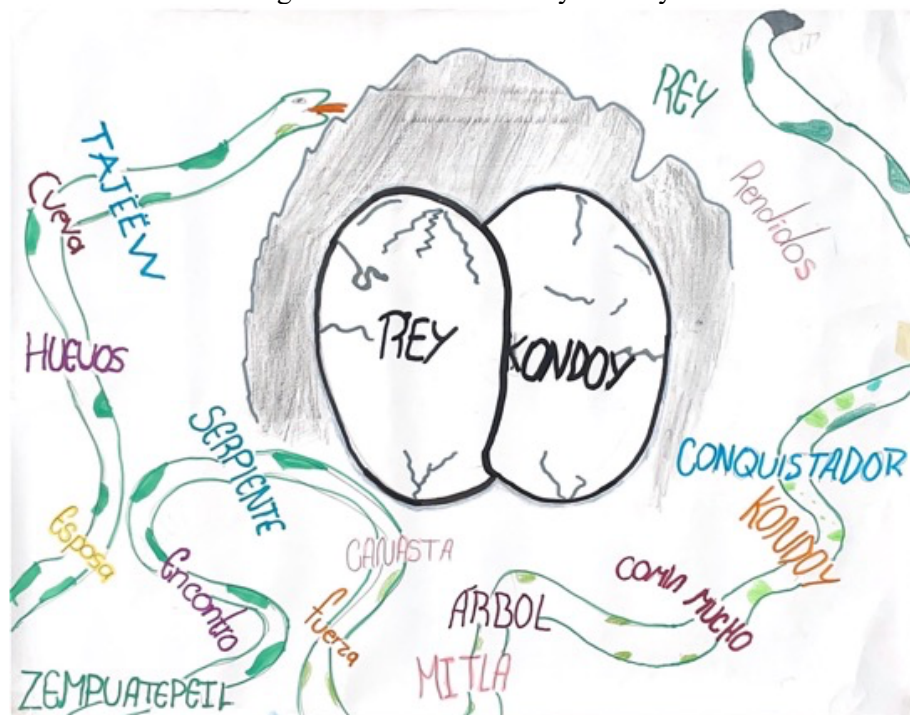
Así, la relación que poseen con la tierra es sagrada. Es un elemento significativo en los mitos de origen y en la conexión con sus antepasados, pues evoca saberes, creencias y prácticas que se pueden observar actualmente. Parte de estas creencias míticas, se encuentran en el personaje mitológico del Rey Condoy, que resulta una figura fundamental para entender la vida cotidiana de Tlahuitoltepec -y toda la región Mixe-, dado que es quien provee sentido y orden al mundo. Como parte de la tradición oral en Tlahuitoltepec, esta figura mítica es considerada como el héroe de la región, ya que se encargó de proteger a los *ayuujk* de los intentos de conquista, tanto de otras etnias como de los españoles. De este modo, el Rey Condoy es un elemento central en la vida comunitaria;

el sacrificio de animales y las diferentes ofrendas en el cerro del Cempoaltépetl, adquieren sentido a través de él.

Durante las varias conversaciones que sostuve con los niños pertenecientes a la Banda Comunitaria *Poj Suun*, y principalmente, por medio de dos tareas lúdicas realizadas en el taller (ver figura 12 y 13), logré conocer la historia de esta figura, desde sus perspectivas. En una, narraron cómo el Rey Condoy vive actualmente en el cerro Cempoaltépetl, lugar donde descansa hasta que llegue el día en el que el mundo se acabe. Otros niños, comentaron acerca de su promesa de regreso para liberar a su pueblo, una vez más, de los opresores.

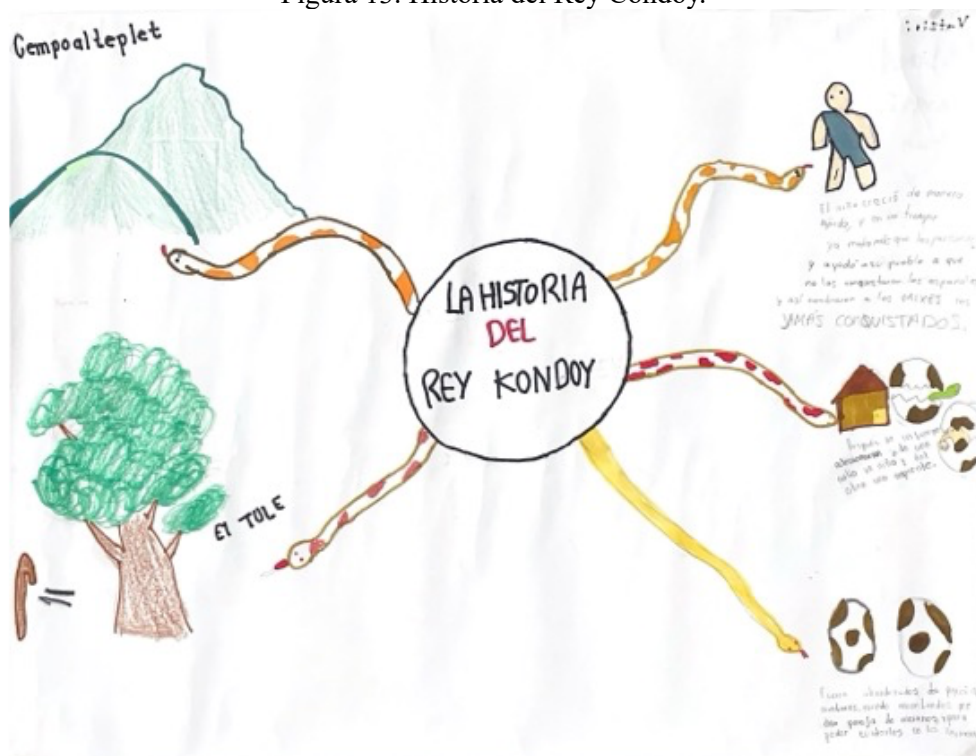
Además, al preguntar a los integrantes de la banda “¿cómo es el Rey Condoy?” mencionaron que él lo es todo, ya que se encuentra en todo lo que compone a la naturaleza: es el viento, trueno, rayo, así como puede ser un árbol o un cerro. Todos estos relatos contemplaban a su hermana *Tajëëw*, quien nació como una serpiente y trajo consigo numerosas lluvias y derrumbes en la región. Ambas figuras, forman parte de la memoria ancestral de la cultura *ayuuik*, puesto que el primero hace referencia a la dualidad y, la segunda, a los elementos emblemáticos de origen divino. Por lo tanto, se asocian también a lo masculino y lo femenino.

Figura 12. Historia del Rey Condoy.



Nota: Este dibujo fue realizado por la Banda Comunitaria *Poj Suun* durante el “Taller lúdico-expresivo para para niños y jóvenes músicos”, 7 de septiembre de 2023.

Figura 13. Historia del Rey Condoy.



Nota: Este dibujo fue realizado por la Banda Comunitaria *Poj Suun* durante el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, 7 de septiembre de 2023.

En los dibujos anteriores, resaltan algunos elementos importantes que forman parte de la historia del Rey Condoy. Primero, en ambos se distinguen unos huevos que, de acuerdo con la tradición oral, funcionan como medios de nacimiento de dicha figura. Además, destaca la figura del árbol del Tule, lugar en donde el Rey sembró su bastón para darle vida. Y, finalmente, se hace evidente la figura sagrada del Cempoaltépetl, espacio donde se encuentra descansando.

Siguiendo a Barabas y Bartolomé (1984), el mito del Rey Condoy es un parteaguas para entender el relato fundacional del etnoterritorio en el que se narran las enseñanzas de héroes, muchas veces llamados reyes. Asimismo, la figura del mítico Rey cobra un nuevo sentido sobre el *deber ser* en las personas mayores, como es el caso de J, quien comenta lo siguiente:

Para nosotros digamos, es el que le dicen Condoy el padre, y *Tajëëw* la madre, y ellos son los que ordenan cómo deben armonizarse nuestra vida, que de esa forma se armoniza. Compartes con el padre y la madre el tepache, le tiras 3 gotas a la tierra, igual con la comida, le tiras un pedacito, porque lo compartes con ellos. Pero igual compartes ese momento cuando estas bailando, porque ellos también están danzando contigo, están alegres, porque

recibieron la ofrenda (J, comunicación personal, 27 de junio de 2023).

Como parte de la memoria colectiva de los mixes en torno a esta figura, y con el objetivo de mostrar su influencia en el ámbito musical, se encuentra el siguiente canto, llamado *Himno al Rey Condoy*, la obra es interpretada, esencialmente, con música proveniente de las bandas de viento:

¡Oh! Gran señor Kon Ęy,
 Rey de los mixes eres
 Tu bastón gran señor,
 lo clavaste en el tule
 ¡Oh! Gran señor, Padre y señor,
 nos enseñaste a luchar (se repite 2 veces).
 Después de la quemazón,
 subiste los picachos.
 El cerro Cempoaltépetl
 nos guarda tu memoria
 ¡Oh! Gran señor, Padre y señor,
 nos enseñaste a luchar (se repite 2 veces). (Grupo Sieno, 2024)¹⁴.

¹⁴ Para apreciar mejor el *Himno al Rey Condoy*, se sugiere ver el siguiente video: Himno de los mixes, himno *Ayuujk* himno a *Konk ěy* (rey bueno). Disponible en: <https://www.facebook.com/watch/?v=929605061870355>

En cuanto a la pieza musical, se presenta bajo la siguiente partitura:

Figura 14. Himno al Rey Condoy

Saxofón contralto 1ra.

"Himno al Rey Condoy"
(Himno Mixe) De: Rito Marcelino Robirosa
Transcripción de: Nazario Ortiz Olivera

Introducción

♩ = 80

6

10 **Repetir varias veces**

ff

14

19

26

fn

Nota: Partitura para Saxofón contralto, 1ra voz. Compartido por el maestro Nazario Ortiz Olivera, 2024.

Mucho podría escribirse sobre la forma de ver el mundo de los *ayuujk*; sin embargo, el objetivo de las líneas anteriores fue abordar aquello que se me permitió conocer -y reflexionar- durante mi estancia de trabajo de campo en la comunidad; tales conocimientos no fueron, de ninguna manera, circunstanciales, pues cada uno guardó relación con el objetivo principal de mi

investigación; los relatos del Rey Condoy resultan testimonios que formaron parte de la convivencia con mis colaboradores-informantes.

Al respecto, es necesario destacar que, en los distintos pueblos y comunidades que conforman Oaxaca, existen diversas formas de ver al mundo. Algunas son compartidas y otras tantas se van reconfigurando en el devenir del tiempo. En lo que respecta a la región Mixe, estoy consciente de los varios escritos que se han elaborado respecto al tema, como resultado de las diferentes relaciones político-sociales configuradas en la región. Sin embargo, considero que reflexionar en torno a este asunto es importante para ofrecer nuevos datos que contribuyan a la investigación etnográfica, y, por supuesto, de cualquier otra índole. Mi intención, en ningún momento, ha sido proveer de generalidades o aseveraciones, sino lo todo contrario. He querido mostrar la diversidad que existe en la región, particularmente en Tlahuitoltepec.

1.4. “Si yo me imaginara a la comunidad sin música, simplemente no sería Tlahui”

Para elaborar este apartado, opté por la recopilación de experiencias de personas originarias de la comunidad, de una edad aproximada entre los 36 y 44 años, que han ocupado diversos puestos dentro de la escala cívica-religiosa de Tlahuitoltepec. La elección de este grupo no fue casual o improvisado: durante mi trabajo de campo estos sujetos tuvieron una participación importante en la celebración católica en honor a la Virgen de la Asunción -realizada del 13 al 17 de agosto de 2023-. En ella, se encargaron del cuidado y abastecimiento de comida y bebida a las bandas visitantes, que fueron prácticas realizadas únicamente por el comité de festejo, sobre el cual hablaré más adelante. Con estos testimonios intento mostrar que, el quehacer musical en Santa María Tlahuitoltepec, se produce mediante la reproducción social; en este proceso, los padres de familia y los adultos cumplen con un rol importante para la transmisión de normas, valores, creencias y comportamientos que tienen los infantes en torno a esta práctica.

Antes de adentrarme en los testimonios, es necesario referir a una de las categorías centrales de mi investigación, la *reproducción social*. Al respecto, Bourdieu (2011) menciona que el mundo social se desarrolla mediante una constante preservación del ser, donde las estructuras objetivas -entendidas como los modos de distribución de los distintos capitales de índole económico, cultural, social o simbólico-, están inscritas en las estructuras subjetivas -las propias disposiciones de los agentes o grupos-; tales aspectos procuran la reproducción de una clase social, conservándola o mejorando sus condiciones.

En este sentido, Bourdieu explica las estrategias que garantizan la reproducción social:

[...] las diferentes estrategias de reproducción social se explican sólo relacionadamente, en un doble sentido: dentro del contexto del sistema que constituyen (en una familia o en un grupo de familias pertenecientes a una clase o fracción de clase) y dentro del espacio social global, donde las prácticas que forman parte de ese sistema se relacionan con las prácticas constitutivas de los demás, articulando modos de reproducción sociales diferenciales. (2011, p.24).

La infancia, por supuesto, no escapa a la reproducción social. De hecho, el maestro Ruíz (2020) afirma que en esta reproducción destaca, en primer lugar, la relación entre el niño y el adulto; en este ámbito se desarrollan estructuras relacionales, y el infante adquiere las representaciones simbólicas dadas por el mundo adulto. Asimismo, en este sistema se depositan demandas y exigencias, ya que, desde antes del nacimiento, el niño o niña participa en el proceso de socialización de un contexto determinado. El infante adquiere gradualmente los referentes simbólicos de su entorno, primero, mediante sus figuras parentales, que proveerán de sentido a las praxis, los materiales del entorno, las formas de pensar y ver al mundo, los comportamientos, etc. Esto les posibilita la reproducción del mundo social. De tal manera, las redes de sentido se configuran según un tiempo-espacio determinado. Con relación a ello, la doctora en sociología Iskra Pavez menciona que:

En cada contexto histórico y territorial las niñas y los niños despliegan diversas formas de vivir sus infancias, por lo tanto, los modos en que se reproduce el orden social también cambian. El movimiento socializador es bidireccional y no sólo unidireccional desde la persona adulta hacia las niñas y los niños [...]. (2012, p.85).

En este sentido, es posible concluir que el poder del adulto sobre la construcción subjetiva del infante respecto al quehacer musical, se genera a partir de la experiencia transmitida como un lenguaje, del cual parten los infantes para la construcción de una realidad que les ha sido dada y escuchada.

1.4.1. El sentido de la música y el músico para la comunidad

En esta sección presento cuatro diferentes testimonios a fin de conocer las percepciones de los adultos en torno al quehacer musical; de igual forma, pretendo identificar su relevancia para la vida ritual de la comunidad, pues, sin ella, las prácticas religiosas y sociales carecerían de sentido, es decir, no tendrían lugar. A partir de esto, crearé un enlace con el segundo capítulo, en el que mostraré la relación e influencia entre el adulto y el infante.

El primero de los testimonios corresponde a J, originario de la comunidad. En el transcurso de su vida ha ocupado diferentes niveles de cargos en la organización comunitaria de Tlahuitoltepec, desde topil hasta ayudante de comisionado. Al cuestionarle sobre la historia e importancia que tiene la música para la vida comunitaria, señaló:

Sí, la música es un elemento que contribuye en la comunalidad. Desde que yo tuve nociones de lo que significa qué es ser un ciudadano, o un comunero en una comunidad como Tlahui, empecé a notar que la música es un elemento importante. Por ejemplo, cuando mi hermano estuvo de músico, mi mamá me contaba: “no, es que tu hermano cuando estaba arando, y llegaban los encargados de lo que hoy es el comité de la banda, pues le decían: mira, hay un ensayo o una salida, tienes que dejar tus bueyes, deja de arar porque nos vamos”. Entonces dejaban así el trabajo, se iban al medio día un rato, se iba a ensayar. Entonces nos fueron agarrando así, los primeros músicos así pasaron su vida, sin sueldo, sin dinero, sin nada, lo único que ganaban era la comida, porque en donde eran invitados ahí les daban de comer, esa era su única ganancia. Otro momento hubo, es que ellos no podían servir como autoridades, sino que su servicio era nada más la tocada, ese era su servicio. Recientemente, los mismos músicos empezaron a hacer reclamos, y empezaron a decir: “por qué nosotros no tenemos derecho de ocupar la sindicatura o la presidencia, nosotros también tenemos derecho, por lo tanto, pues déjanos que participemos ¿no?”, algo así empezó a darse, como ese tipo de reclamos. Lo otro, los mismos músicos ya dijeron: “nosotros también queremos cumplir con la comisión de festejos”, que es dar de comer a la banda. Empezaron unos así, ya tenían ingresos o eran maestros, y empezaron así, y pues ya se generalizó, ya todo el mundo empieza a hacer servicio desde el capitán y ya le dan de comer a la banda. Y así empezaron a entrar dentro de la escala de los servicios comunitarios, hoy en día ellos, aparte de ser músicos, pueden ser nombrados autoridad (J, comunicación personal, 27 de junio de

2023).

En cuanto a la conceptualización que desarrolló J en torno a la música, destacó:

[...] *Xuujën wojpën* quiere decir *música*, no hay como tal una traducción, pero yo la definiría diferente. Sabemos que en la teoría es la combinación de sonidos ¿no? Pero, para nosotros, las comunidades, o por lo menos para Tlahuitoltepec, la música lo es todo. La música es el campo, es el agua, es la luz, es el viento, digo esto porque es todo lo que hay. ¿Por qué lo digo así? Digámoslo así, la gente está bailando y bailando sin ser músicos, pero es músico porque tienen ritmo, ¿cómo sabe esa gente que tal pieza suena así y que se tiene que bailar así?; si no fuera músico no lo bailarían, no sabría por dónde entrarle ¿no? Se quedaría sentado porque no está entendiendo qué es [...] la música es todo. Otros músicos dicen que escuchan música en el agua, otros dicen que en el aire. Justamente cuando llueve, en el arroyito que esta acá abajo [señala debajo de su casa] se escucha un ruido fuerte [hace sonidos ascendentes], es un sonido que sube y baja, entonces cuando pasa eso, la gente escucha, lo lee, lo interpreta, lo descifra como el músico, quien entiende de sonidos. Por eso yo digo que la música es todo, es todo ya sea la noche, sea el día, ya sea en la mañana, al medio día, es todo. El mismo conflicto, el mismo problema te inspira a crear música, por eso hay música melancólica, músicas tristes, músicas alegres, describen cada momento del hombre. Ahora lo otro, es que la música es medicina, porque, mira, cuando la gente está bailando se le olvida sus problemas, y ya cuando termina de bailar se queda un poco más tranquilo, porque ya escuchó la música, ya bailó, ya disfrutó, por eso la música, es medicina (J, comunicación personal, 27 de junio de 2023).

J, al abordar el tema de las cualidades que debe poseer un músico de la comunidad, indicó:

Un músico debe ser disciplinado. Cualquiera puede ejecutar¹⁵, pero para que sea un buen músico debe tener disciplina. Quienes le han entrado con ganas¹⁶, se ven los resultados. Hay otros que son buenísimos, pero si no son disciplinados se pierden mucho. No está mal aceptar tepache o mezcal, pero es no llevarlo a la exageración [...] Aquí en Tlahui, primero es el músico el que tiene que comer en el evento o en la fiesta patronal, o en cualquier lugar

¹⁵ Tocar un instrumento.

¹⁶ Quienes han estudiado y dedicado y ejecutado la música.

en donde se presente la banda, y después los invitados, si no se hace así, será una gran ofensa si dejas a los músicos ahí esperando mientras los otros están comiendo. Aquí mismo, en la región Mixe, todo el mundo come al mismo tiempo casi, músicos e invitados, ya que terminaron ahora sí, a bailar mientras los músicos están tocando (J, comunicación personal, 27 de junio de 2023).

El segundo testimonio, identificado aquí con el seudónimo K, tiene como característica principal haber formado parte del comité de festejo de 2023; K ayudó a su hermano en diferentes tareas como la preparación de los alimentos, la distribución de las personas a la hora de comer, entre otras. Su experiencia ofrece un acercamiento claro del por qué los músicos son tan importantes para las celebraciones católicas y cívicas. Tras haber terminado la fiesta, contacté a K para entrevistarlo. En ella, platicamos sobre el proceso de selección de ayudantes del comisionado, de la organización para elaborar actividades rituales antes del inicio de la fiesta -que explicaré más adelante-, y de la importancia que tiene, en todo momento, atender bien a los músicos y sus acompañantes durante los cinco días que dura la fiesta. Al preguntarle acerca de la relevancia de los músicos, K explicó:

¡Uyyyy! [exclama con una sonrisa en el rostro] Hablando de Tlahuitoltepec podría decir que es indispensable [los músicos]. O sea, nosotros crecemos así. Como que ya sabes desde pequeña que ahí está la banda, si vas aquí hay banda, si vas allá también hay banda, que en una fiesta también. Entonces, nosotros ya crecemos con eso. Con tan solo decirte que, si yo me imaginara a la comunidad sin bandas, simplemente no sería Tlahui. Entonces yo siento que es parte indispensable porque desde pequeños pues, ya crecemos con eso [...] Tal vez la palabra correcta sea, valorados. Sí, yo creo que son valorados por lo mismo, por lo que hacen. Porque no cualquiera puede tocar un instrumento musical. Se sabe que se cansan y todo esto. Entonces, desde siempre ha sido así, al menos aquí, en otras comunidades no es igual, o en otras regiones no es igual. A veces en otras regiones dan de comer primero a la gente, y después a la banda, no, aquí no es así. La prioridad es para la banda (K, comunicación personal, 19 de septiembre de 2023).

El tercer testimonio pertenece a D; este fue recabado durante una conversación, un mes después de la fiesta. Su contribución es fundamental, ya que fue el encargado principal del comisionado del festejo, en el mes de agosto de 2023. En la conversación, D relató:

Sí es importante, porque ya es una cultura de raíz aquí. O sea, prácticamente, si tú le preguntas a alguien de Tlahui si es músico te dirán que sí, porque la mayoría o, casi todos, son músicos; bien toca la guitarra, o toca la flauta, o cantan, pero hacen algo, una actividad musical. Ya es parte de la vida de Tlahui. Los mismos padres dicen: “bueno en vez de que estés jugando con el teléfono, pues te voy a mandar a que aprendas música”, y por eso los mandas (D, comunicación personal, 20 de septiembre de 2023).

El último testimonio, es de una de las maestras de música y a quien llamaré R, originaria de la comunidad. R comentó:

[...] yo siento que aquí la gente está acostumbradísima a escuchar música, como le decía, sin música el pueblo está muerto. Aquí vienen muchos alumnos de otras comunidades, o hasta aquí mismo los niños de esta comunidad ensayan en sus casas, aquí nadie les dice nada sobre el ruido de los instrumentos, al contrario, las personas de la comunidad prefieren que sigan adelante, que estudien, porque pues si uno los calla se van desanimando. Aquí es imposible, o raro, que alguien diga: “no toques o no hagas ruido”, aquí lo que se escucha diario es eso. Diario hay ruido, siempre hay movimiento, aunque no sea nada más con la música, que van a danza, que van a talleres, que están con el básquetbol y fútbol, aquí hay mucho movimiento en Tlahui. Por eso yo me siento muy orgullosa de mi pueblo, por su cultura y su tradición (R, comunicación personal, 30 de agosto de 2023).

En conjunto, los testimonios reflejan las ideas y percepciones de los adultos en torno a la música; ambos aspectos influyen, considerablemente, a los infantes. Entre las más importantes, destaca que la música se constituye como un aspecto fundamental para la comunidad; mediante su práctica se crean elementos, dentro de la escala cívica-religiosa, que contemplan las participaciones y visitas de otras bandas a este lugar, mismos que propician una organización interna por parte de los individuos. Aunado a ello, la música, como práctica, se involucra en todos los aspectos de la comunidad, sean estos de carácter natural o material. Por último, la práctica se produce de forma particular en la comunidad; es decir, la forma en que se atiende a las bandas no es la misma que en otras comunidades. Con lo anterior, resumirse que los niños, niñas y jóvenes músicos, se convierten en creadores de la música, convirtiéndose en individuos de gran importancia para la vida comunitaria.

1.5. ¿Qué es la música de viento o de aliento?

Hasta el momento he hablado sobre la música y las bandas de viento que desempeñan un papel fundamental en la región Mixe, pero ¿a qué nos referimos cuando se habla de la música de viento o aliento? El objetivo principal de este apartado es identificar las cualidades y características de este conjunto musical, además del género fundamental que emana de él. Para ello, expongo un conjunto de definiciones elaboradas por etnomusicólogos, pedagogos y antropólogos, así como testimonios obtenidos mediante entrevistas realizadas en el trabajo de campo que, en suma, permiten proponer mi propia definición.

Desde un enfoque etnohistórico, el licenciado en educación musical, Felipe Flores Dorantes, expuso en una entrevista realizada por Radio INAH¹⁷(2016) que, las bandas de viento, también pueden ser consideradas -o nombradas- bandas de aliento. Ello, considerando que los sonidos son emitidos directamente por el aliento vocal, que proviene de todo el cuerpo. Además, señaló que dichas bandas son un conjunto musical e instrumental conformadas, principalmente, por instrumentos de aliento metal y percusiones, por ejemplo: trompetas, trombones, tubas, cornos, clarinetes, saxofones, flautas transversales, y otros. Flores apunta que, en Oaxaca, la mayoría de estas bandas son de agencia, es decir, conformadas frecuentemente por niños menores de edad y adolescentes. Con relación a las diferencias de una banda de viento de Oaxaca frente a otras, se puede contar con la sonoridad, pues, según el etnohistoriador, su singularidad es que poseen una educación musical en la que aprenden, desde el inicio, a leer e interpretar la música.

Por su parte, la doctora Flores Mercado expresó que las bandas de aliento -o de viento- son una agrupación muy amplia y diversa en México. Al respecto, existe una extensa clasificación donde pueden identificarse las bandas “militares, bandas municipales, bandas estatales, bandas obreras, bandas campesinas, bandas universitarias, bandas sinfónicas, bandas juveniles e infantiles, bandas de pueblo, bandas indígenas, bandas tradicionales, bandas religiosas, tambora o tamborazo, bandas comerciales o tecnobandas y más” (2015, p.9). Todas ellas ayudan, según la autora, a la comprensión social, cultural, económica, pedagógica, política e histórica de un sector o territorio determinado. Junto a esta clasificación, se desprende una serie de categorías útiles para caracterizarlas: a) bandas institucionales; b) bandas culturales o tradicionales; c) bandas comerciales; d) bandas insertadas en las industrias musicales, a nivel nacional y transnacional, con

¹⁷ Ver entrevista en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=dxtuzY4rCSk&t=233s>

fines de lucro.

En esta investigación, considero que la Banda Comunitaria *Poj Suun*, se ubica en la categoría *b*, debido a que una de sus características es que “producen la cultura y la identidad comunitaria a través de un repertorio musical considerado tradicional” (Flores, 2015, p.9); además, los salarios de los músicos se generan de manera simbólica y afectiva en la vida comunitaria.

Siguiendo las conceptualizaciones creadas en torno a las bandas de viento, la especialista en música antigua, Hernández (2015), las define como una comunidad de práctica; por medio de su estudio de campo en la comunidad oaxaqueña de San Jerónimo Tlacoahuaya, identificó que esta agrupación interactúa con el fin de cultivar el arte musical. En este proceso, la construcción del quehacer musical se entrelaza con la identidad, el significado, el sentido, la colectividad, la práctica y la experiencia para el aprendizaje.

A su vez, la etnomusicóloga Payán (2017) define esta agrupación a partir de las prácticas comunales, destacando la relevancia de la música para los mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo, lugar donde llevó a cabo su investigación. Desde su perspectiva, la banda de viento es una dotación que capta la mayor parte de los eventos socio-musicales dentro y fuera de una comunidad, debido a que, a lo largo de la historia, se ha posicionado en toda clase de celebraciones. Los músicos pertenecientes a estas bandas tienen una gran responsabilidad, pues se encargan de los aspectos de reciprocidad (Payán, 2017).

Con un enfoque pedagógico, el etnólogo Hernández afirma que las bandas de viento -y su entorno educativo-, han sido un medio para “la obtención de recursos económicos, materiales, humanos y simbólicos que han consolidado la formación musical que ofrece; que se conjugan con los procesos comunitarios del conocimiento musical en la comunidad escolar” (2021, p.3). Desde su punto de vista, pertenecer a una agrupación de este tipo, implica la introducción a los sistemas normativos de la comunidad.

Finalmente, el etnomusicólogo, Gonzalo Sánchez, comentó en una entrevista lo siguiente:

¡Uy! [se ríe] pues podría decir que es una agrupación compleja musicalmente. [...] porque no hay como un prototipo de banda, sino más bien estas agrupaciones se fueron conformando, pues, con lo que había; o sea, si había más acceso a ciertos instrumentos, pues bueno con eso se hacía. Es decir, no se tenía base, con lo que se tenía, se formaba la banda. Lo cierto es que ha cambiado, pensándolo desde el punto de vista sonoro y tímbrico, actualmente es diferente. Lo que vemos en los documentos y en los repertorios son piezas

derivadas a los géneros del siglo XIX, vals, polkas, pasos dobles, etc. Si tuviéramos una máquina del tiempo si pudiéramos escuchar distinta a esa banda que escuchamos hoy en día, no sólo en términos de afinación, sino también de los matices, del timbre que podemos encontrar. Actualmente, la banda en Oaxaca depende de qué región estemos parados. Por ejemplo, en Valles Centrales es distinto porque por ahí todavía hay quienes mantienen esta idea de ayuda comunitaria o, a veces, auspiciada por el municipio, pero también hay otros que son, como le llaman, bandas particulares, y en todas hay mucha influencia del estilo sinaloense; y el sinaloense implica tocar a todos y todo. Es parte de los gustos que han cambiado, de estos nuevos géneros que han llegado y que ahora están de moda porque resultan ser muy atractivos. Sin embargo, en la Sierra Norte, me da esa impresión de que se puede hacer ese matiz, porque si se quiere tocar como sinaloense, lo puedes hacer, pero quieres tocar un jarabe y un son, también lo puedes hacer porque diferencias el timbre y el carácter que debe tener. Desde mi percepción, Valles Centrales, y tal vez otras comunidades, como eso se ha borrado un poco, y más bien todo se está homogeneizado al estilo sinaloense. Además, en la Sierra Norte hay muchos compositores que están, justamente, escribiendo para estos conjuntos, algunos que han salido a la Ciudad de México o incluso al extranjero regresan y amplían, enriquecen el lenguaje musical (Sánchez, comunicación personal, 29 de agosto de 2023).

Al respecto de lo anterior, coincido con las diferentes características con las que cuenta una banda de viento, formada e inscrita en Oaxaca. No obstante, considero que no sólo se trata de un grupo generador de bienes culturales inmateriales, como lo denomina Hernández (2021), o bien, como una agrupación única para los eventos socio-musicales dentro y fuera de la comunidad, como señaló Payán (2017). Por el contrario, sostengo que una banda de viento, formada y establecida específicamente en Tlahuitoltepec, se convierte en un marcador territorial, pues es reconocida e identificada por el nombre y el lugar de procedencia. Aunado a ello, debo señalar que, gracias a la memoria colectiva, que ayudó a permear la praxis musical creando estrategias para la formación de las bandas, las significaciones y experiencias adquiridas en este quehacer abonan, en gran medida, a la reconstrucción constante de sus identidades y sus visiones del mundo. Tal como menciona Hernández (2015), las bandas de viento refuerzan la identidad de cada comunidad.

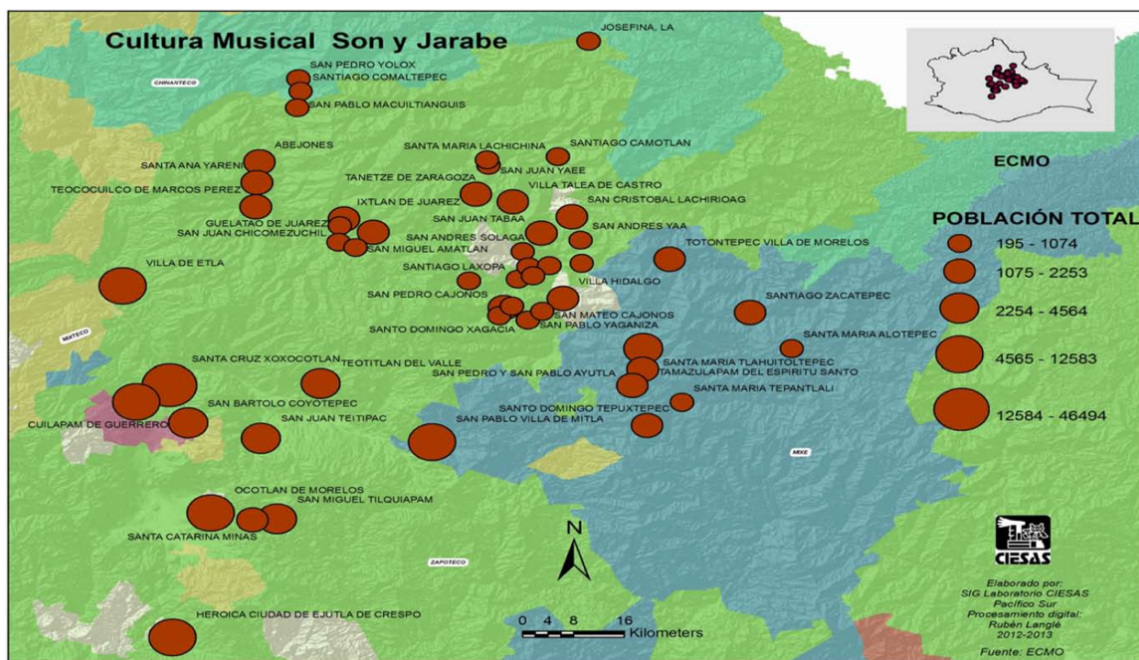
1.5.1. El Son y el Jarabe

Navarrete (2010b) argumenta que, tener la idea de que cada grupo etnolingüístico en Oaxaca contiene y produce una música en particular, es un error. Para el antropólogo, la música -vista como un hecho social- trasciende geografías y las diferentes lenguas indígenas que comprenden al Estado; esto genera una unidad compartida a la que denomina *la Cultura Musical*. En ella, se integran las representaciones de rasgos musicales y las articulaciones del territorio, donde sobresalen aspectos simbólicos, formas de vida, conflictos, relaciones de parentesco y fraternidades. De igual forma, indica que estas culturas musicales poseen características significativas que se encuentran relacionadas con movimientos migratorios, desplazamientos humanos, colapsos económicos, reformas políticas, crisis y procesos históricos; en conjunto, determinan e influyen en las diversas músicas de Oaxaca. Así, para comprender a las culturas musicales oaxaqueñas, Navarrete (2010b) propone la siguiente clasificación: Chilena Occidental y Oriental; Son Istmeño; Marimba, Arpa y Jarana; Orquesta; y, por último, el Son y Jarabe.

Este último, compuesto por dos géneros musicales, comparte -en una misma pieza- dos estructuras en las que destacan los siguientes elementos: para el son, resaltan la “intro-Tutti (A), (B solos), (A Tutti) (B Claris), (A), (C trompeta), (A), (D Sax), (A), (E trombón), (A Tutti, final), ritmo: 6/8 y/ ó 3/4 hemiola” (Navarrete, 2010b, p.25); para el jarabe, despuntan la “intro-Tutti (A), (B solos), (A Tutti) (B Claris), (A), (C trompeta), (A), (D Sax),(A), (E trombón), (A Tutti, final) registro, ritmo: 3/4” (Navarrete, 2010b, p.25). En síntesis, lo que expresa la estructura de las piezas de sones y jarabes es su organización, misma que trasciende a las fiestas. Por lo tanto, la estructura de los sones y jarabes está diseñada flexiblemente para el baile y el goce comunal en las diversas fiestas que se llevan a cabo (Hernández, 2021).

En este sentido, los sones y jarabes fortalecen y promueven la identidad Mixe, así como las historias y los conocimientos producidos mediante la oralidad; además, resulta el género musical encargado del crecimiento educativo generado en las escoletas y las escuelas no municipales, como es el caso de *Poj Suun*. En la Etnografía de las Culturas musicales en Oaxaca (2010), un proyecto coordinado por el Dr. Sergio Navarrete Pellicer, se menciona que estos dos géneros son ejecutados principalmente en pueblos como: zapoteco del Valle, Zapoteco de la Sierra Norte, Mixe alto y medio, chinanteco alto (Navarrete, 2010b, p.25).

Figura 15. Cultura Musical Son y Jarabe



Fuente: Navarrete, 2010b (p.41).

Con este género, la gozona se produce como un modelo de intercambio, es decir, se trata de “una especie de trueque musical entre comunidades” (Navarrete, 2010, p.25). A las diversas ocasiones musicales, donde el son y el jarabe emergen como elementos importantes, la etnomusicóloga Payán (2017) las divide en tres ámbitos diferentes: 1) de carácter humano; 2) divino; y, 3) audición. En el primero, se encuentran las calendas, jaripeos, el momento en que se encienden los fuegos artificiales y los conocidos “toritos”, así como los bailes sociales. En el segundo, se ubican las misas, ritos funerarios y religiosos. En el tercero, se encuentran los conciertos y las competencias musicales. Para tales ocasiones, existe una clasificación de músicas, como se indica en la siguiente tabla:

Figura 16. Clasificación del repertorio musical según las ocasiones musicales

Repertorio para ocasiones musicales de lo humano	Sones y jarabes
Repertorio para ocasiones musicales de lo divino	Letanías, himnos, misas, vísperas, maitines, responsos y marchas fúnebres
Repertorio para ocasiones musicales en el formato de audiciones	Danzas, vales, boleros, marchas animadas, pasodobles, chotises, polcas, fantasías clásicas, oberturas. fragmentos sinfónicos y piezas para <i>big band</i> de jazz y fox-trot.

Fuente: Payán, 2017 (p. 77).

La cultura musical del Son y el Jarabe cuenta con dos centros de formación, emblemáticos de Oaxaca: el CECAM, ubicado en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, y el CIS no.8 (Centro de Integración Social), ubicado en San Bartolomé Zoogocho. Ambos, han basado la transferencia del conocimiento musical a partir de la tradición escrita, pues varios de los sones y jarabes en estas zonas han sido conservados mediante el ejercicio de lecto-escritura, fomentado por parte de los maestros pertenecientes a las escoletas.

Capítulo II. La infancia musical: los inicios del músico en una comunidad de práctica

Las bandas de viento que se localizan en Oaxaca están conformadas, en su mayoría, por infantes y adolescentes. A lo largo del tiempo, dichas bandas han desempeñado un rol significativo en ámbitos festivos (ya sean públicos, privados, religiosos o políticos) pues, sin ellas, las celebraciones no serían concebidas de la misma manera. Para referir a la música de viento que se escucha en el estado, es necesario aludir a los diferentes aspectos que le dan forma. Por un lado, el repertorio con el que cuenta una banda oaxaqueña es un elemento fundamental y de distinción con respecto a otras agrupaciones musicales; no obstante, resulta más importante indagar sobre la labor pedagógica que se ha impartido, de formas distintas, en las ocho regiones que componen a la entidad. En palabras de Flores y Ruiz: “la banda ha sido para muchos músicos una verdadera escuela, ya que el solfeo, la armonía y la composición, son elementos que los músicos aprenden desde temprana edad” (2015, p.183).

La labor pedagógica encargada de formar a jóvenes músicos, representa un proceso de construcción musical que está íntimamente relacionado con la reproducción de la identidad, del significado, de la colectividad, de la práctica y la experiencia, e incluso, con el trabajo que se desprende de esta práctica. Como se recordará, la música de viento representa, más que cualquier otro conjunto musical, la identidad de un pueblo, de una comunidad, y de un Estado (Flores y Ruiz, 2015). Como una característica esencial, aplicable en casi todos los casos¹⁸, se encuentra su pertenencia a una comunidad, en la cual sus habitantes y autoridades tienen la tarea de mantenerla (Payán, 2017). A este proceso, en el que el aprendizaje inicia desde el compromiso, el sociólogo Etienne Wenger (2001) lo denomina *comunidad de práctica*.

Este capítulo tiene como propósito explorar los inicios del músico dentro de una comunidad de práctica. Dicha categoría es entendida como: “el espacio donde las personas se congregan con el fin de desarrollar un conocimiento especializado, compartiendo aprendizajes basados en la reflexión sobre experiencias prácticas” (Hernández, 2015, p.208). Los inicios del músico, dentro

¹⁸ En algunas comunidades, la enseñanza y aprendizaje musical se halla bajo la responsabilidad de diferentes figuras. Por ejemplo, existe el caso de la comunidad de San Pedro Pochutla Oaxaca donde, en 2011, la banda de viento estuvo a cargo de un comité de padres de familia. En ella no existió ninguna intervención para la toma de decisiones por parte del municipio o la Iglesia, sino que los padres de familia dirigieron el curso de la agrupación. Para su sostenimiento, buscaban a través de conocidos, maestros músicos, o por recomendación, a los formadores de banda quienes llegaban a dar clases a los niños y jóvenes músicos del municipio. Por otro lado, existen casos donde las bandas de viento están a cargo de familias. Como éstos, existen casos de distinta naturaleza. Sin embargo, en la mayoría de estas comunidades, es la autoridad -o el municipio- quien se encarga de mantener y gestionar a la banda de viento.

de las bandas de viento en Oaxaca y, específicamente, en la Banda Comunitaria *Poj Suun*, ocurre comúnmente en la etapa más temprana del desarrollo humano, la infancia.

Tomando esto en cuenta presentaré, de forma general, la relación que existe entre la infancia y la antropología, con el objetivo de explicar cómo se ha interpretado y analizado la presencia y participación de los infantes en diferentes sociedades. Bajo esta lógica, realizaré un breve recorrido teórico en torno a los estudios sobre la infancia en México; luego, describiré cómo se manifiesta la infancia en Oaxaca. En general, pretendo sentar las bases para explicar la forma en la que se experimenta la infancia musical en Oaxaca, especialmente, en la comunidad de Tlahuitoltepec.

Al mismo tiempo, expondré algunas consideraciones teóricas con relación a la categoría de *comunidad de práctica*, enfatizando cómo se proyecta el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro del ámbito musical. En seguida, presentaré una etnografía de la Banda Comunitaria *Poj Suun*. Esta servirá como un enlace para abordar aspectos, de tipo subjetivo, con relación al sentido de la música y los músicos, partiendo de las ideas y nociones que tienen los infantes; con ello, busco comprender y explicar dónde nace la responsabilidad y el compromiso que se adquiere en una comunidad de práctica. Finalmente, desarrollaré un análisis acerca del proceso de enseñanza-aprendizaje musical mediante la categoría *comunidad de práctica*.

En este capítulo, responderé a las siguientes interrogantes: 1. ¿Cómo se gesta y se desarrolla la comunidad de práctica en la educación musical de la Banda Comunitaria *Poj Suun*?; 2. ¿De qué manera se vinculan las prácticas y estrategias comunales de Tlahuitoltepec en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical?; 3. ¿Cuál es el proceso subjetivo o ideológico que lleva a los niños a pertenecer a las bandas de viento?; 4. ¿Cuál es el papel de las políticas culturales del estado de Oaxaca para la formación musical en *Poj Suun*?; 5. ¿Qué papel tiene la música para las familias de la comunidad? Para lograrlo, retomaré a autores como Quecha (2014); Glockner (2007); Payán Ramírez (2017) (2021a) (2021b) (2022); Flores (2015); Hernández Méndez (2015); Navarrete Pellicer (2010a) y Hernández Flores (2021). También haré uso de la información recabada en el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, realizado en el periodo de trabajo de campo, de agosto a septiembre de 2023. En conjunto, la presente interpretación emerge como un enlace para el tercer capítulo, en el que relacionaré los inicios del músico con las festividades cívicas-religiosas realizadas en la comunidad; todo ello considerando que, uno de los principales objetivos de los infantes iniciados en esta actividad, es lograr participar en estas celebraciones.

Para establecer un diálogo con las categorías que desarrollo en el capítulo retomo, como

concepto central, la *comunidad de práctica* de Wenger (2001); esto servirá para explicar la participación social que se genera durante la enseñanza y el aprendizaje musical. Al ubicarnos espacialmente en un territorio como Tlahuitoltepec, donde la convivencia y lo colectivo son aspectos constituyentes, las prácticas que una comunidad crea -y recrea- para lograr que los alumnos adquieran los conocimientos musicales adecuados, se convierten en ejes centrales.

En lo que respecta a la categoría de *prácticas*, Payán (2017) distingue que, dentro del universo musical que caracteriza a la región Mixe, las prácticas musicales se producen como mecanismos que influyen en la construcción cotidiana y están inmersas en los procesos comunales, medidas por una lógica de intercambio y reciprocidad. Por su parte, en cuanto a la categoría de *estrategias*, Salomón Nahmad (1990) apunta que son las vías por las cuales los mixes buscan la defensa de sus intereses, permitiéndoles mantener la autonomía comunal que los caracteriza (ver capítulo 1, sobre el ámbito comunal de Tlahuitoltepec).

Al respecto, cabe resaltar que mi propuesta es elaborar una etnografía del proceso y enseñanza musical de la Banda comunitaria *Poj Suun*, apoyándome en la categoría de *comunidad de práctica*; dicho análisis, hasta el momento, no se ha desarrollado en este espacio ni con esta agrupación en particular.

2.1. La infancia y su relación con la antropología

Desde sus orígenes como disciplina, la antropología ha mantenido una estrecha relación con aspectos ligados a la infancia. Pioneros como Bronislaw Malinowski, Franz Boas, Margaret Mead y Ruth Benedict, llevaron a cabo registros etnográficos en torno a la presencia y participación social de los niños en diferentes comunidades occidentales y no occidentales (Aristizábal, 2018).

Los estudios realizados en 1928 por Margaret Mead, permitieron interpretar y entender a la infancia como “un mundo basado en premisas distintas del mundo de los adultos” (Mead, 1972, p.66). Con ello dio a conocer que, tanto la infancia como la adolescencia, son aspectos que no siempre fueron compartidos de la misma forma en todas las sociedades, sino que eran determinados por cada rasgo social y cultural.

Por su parte, en 1929, Malinowski describió en su libro *En la vida sexual de los salvajes del noroeste de Melanesia* que, en la crianza de los niños, participaban los padres y madres; además, expuso elementos en torno al comportamiento de los niños, destacando que eran libres e independientes, pero aún más importante, eran portadores de varios juegos sexuales donde las

personas mayores no interferían (Malinowski, 1919, como se citó en Aristizábal, 2018). Aunado a esto, en 1911, Franz Boas registró en su libro, *La mente del hombre primitivo*, que existían diferencias físicas y de crecimiento entre los niños pertenecientes a distintas sociedades. Una de las premisas más populares del antropólogo fue que:

[...] los niños [...] ofrecen indudablemente analogías de desarrollo dependientes del desarrollo del cuerpo y diferencias concordantes con las demandas exigidas por su gradual iniciación en la cultura en que viven. (Boas, 1911, pág. 182, como se citó en Aristizábal, 2018, p.188).

Boas contribuyó con sus informes etnográficos al estudio de la infancia, proporcionado evidencia de las variaciones culturales existentes en el proceso de crianza. Así, destacó las diversas formas de relación entre los niños, y entre éstos y los adultos (Aristizábal, 2018).

De tal forma, la Antropología de la Infancia -conocida a finales del siglo XX-, brindó una nueva perspectiva que priorizó la noción y visión de los niños, así como su comprensión; todos estos, aspectos que debían ser tomados en cuenta para rechazar la idea de que los niños eran sujetos incompletos e incomprensidos (Aristizábal, 2018). Además, la Antropología de la Infancia se fundó en trabajos y conocimientos acumulados, que permitieron que la infancia se extendiera a diversos campos de investigación. Recordemos que la Antropología, al igual que el resto de las Ciencias Sociales, inician sus reflexiones sobre la infancia partiendo de construcciones teóricas que luego se configuran como antecedentes. Algunas de estas fueron realizadas por filósofos europeos como Thomas Hobbes, John Locke y Jacques Rousseau.

Por ejemplo, Hobbes, en su tratado político *El Leviatán* (1651), propuso pensar a los humanos, incluyendo a los niños, como seres malvados por naturaleza (Hobbes, 1651, como se citó en Aristizábal, 2018). De esta manera, los niños nacían en un estado anárquico (sin reglas), por lo que la participación de los padres y madres era fundamental para dirigir sus instintos por medio de la disciplina y el control, aspectos que, a su vez, los niños habrían de aprender y reproducir. Por otro lado, Locke, en sus obras *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) y *La conducta del entendimiento* (1693), planteó entender al niño como una tabla rasa. En otras palabras, el niño era un papel en blanco sobre el cual la experiencia podía dirigir las ideas, para luego construir conocimientos abstractos (Locke 1693, como se citó en Cabello, 2020b). Este postulado contiene

una enorme influencia empirista considerando que, para dicho filósofo, la educación se basaba principalmente en la experiencia (Cabello, 2020b).

Finalmente, Rousseau, en su libro *Emilio o de la Educación* (1762), entendió al niño como un ser naturalmente inocente. Para él, mediante la experiencia, los humanos aprendían la maldad, es decir, la experiencia los corrompía. Igualmente, Rousseau fue uno de los primeros en plantear que la infancia se comprendía de varias etapas que se desarrollan desde el nacimiento hasta cierta edad (Aristizábal, 2018).

En estos discursos es posible distinguir que la infancia se consolidó como una etapa central en el desarrollo humano. Por consiguiente, en el momento que los pioneros de la ciencia antropológica dieron a conocer sus primeros registros etnográficos, la diferenciaron de la adultez. Fue así como a finales del siglo XIX e inicios del XX, la infancia no sólo fue una temática de interés académico, sino un aspecto de interés para el Estado, la economía, las políticas públicas, etc. En cuanto a las Ciencias Sociales, en 1983 se publicó el libro *The Sociology of Childhood. Essential Readings*, en el cual se estudió e interpretó a la infancia desde la sociología, entendiéndola como una construcción social. Bajo este enfoque, la infancia se concibió como un “proceso susceptible al cambio y en constante interacción con otros grupos” (Gelover y Da Silva, 2013, p. 218).

En los siglos XIX y XX, las reflexiones antropológicas acerca de la infancia se enfocaron en examinar la naturaleza de la evolución humana, así como sus habilidades lingüísticas y técnicas; en estas, el niño se tomó como punto de partida para estudiar las diferencias entre la vida primitiva y el mundo europeo (Aristizábal, 2018). Ejemplo de lo anterior, fueron los postulados de Tylor quien afirmó que:

[...] los juegos de los niños podrían asimilarse con la forma en que los ancestros vivían: “los niños eran representativos de una cultura remota antigua. (Tylor, 1871, p. 73, como se citó en Aristizábal, 2018, p. 193).

A lo largo del siglo XX, se generaron algunos debates con respecto al papel de la infancia en la sociedad. Por medio de organismos estatales, fundaciones y asociaciones civiles se trató de proteger los derechos de los niños, reconociéndoles ahora su calidad de ciudadanos. Esto devino en una serie de convenios y tratados que se promulgaron con miras a procurar el bienestar de los

niños, manteniendo claros los aspectos que deben estar presentes para el disfrute de una infancia plena (Quecha, 2011). Así, en 1924, la entonces Liga de Naciones proclamó en Ginebra (Suiza), la Primera Declaración de los Derechos del Niño para:

[...] proteger a los niños de los abusos en el mercado laboral, y establecer una serie de derechos que los Estados y las familias debían guardar para el bienestar de los pequeños. Fue hasta el año de 1948 cuando la Organización de las Naciones Unidas ratificó la segunda Declaración, y la tercera en 1959. (Quecha 2011, p.6).

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, surgió la Organización de las Naciones Unidas (ONU), que se encargó de crear mecanismos de vigilancias para el resguardo de los derechos de los niños (Quecha, 2011). Hacia 1989, se aprobó la Convención sobre los Derechos del Niño; siendo un tratado universal, a los niños se les adjudicó la característica de sujetos sociales -no únicamente sujetos con derechos-, otorgándoles la facultad de opinar sobre sus intereses (Corona, 2003, como se citó en Quecha, 2011).

Como se observa, la consolidación de la infancia en el campo antropológico se ancló en distintos antecedentes. Actualmente, los nuevos discursos en torno a la infancia y los niños están acompañados por diversas influencias políticas, económicas y de género. Sobre esto último, la antropología de género propuso pensar las experiencias infantiles y generacionales entre adultos y niños, como dos formas de entender un momento determinado del desarrollo humano, sin dejar de tomar en cuenta que la infancia -y los infantes-, son tomados como víctimas de las influencias externas. Por otro lado, las relaciones de poder y jerarquía de los adultos sobre los infantes constituyen una nueva dimensión política-social que es necesaria de analizarse y discutirse.

Entre los postulados más recientes sobre la infancia, que entiende a los niños como sujetos sociales, se ubica lo propuesto por Glockner (2007); esta ha abordado la participación de los niños desde las ciencias sociales, apuntando que el trabajo con ellos es fundamental para entender sus conocimientos, experiencias y representaciones -todos estos, aspectos relevantes en los estudios socioculturales-. Además, afirma que los niños deben entenderse como agentes y autores de su propio conocimiento; así, su objetivo particular es proveer de un contexto respecto a las condiciones estructurales, de violencia y exclusión, que son producidas entre las familias migrantes. Para Glockner, no basta simplemente realizar estudios sobre los niños para incorporarlos, de manera democrática, a las investigaciones sociales; más bien, sugiere que es

necesario desarrollarlos de manera conjunta. Para lograrlo, expone que estos deben ser reconocidos como parte fundamental de la sociedad, como generadores de conocimientos, creadores y transformadores de la cultura. En este sentido, Glockner menciona que, para entender a la infancia, debe dejarse a un lado el esfuerzo de tratar de explicar al niño lo que es el mundo. En sus palabras:

Los niños no necesitan que les expliquemos cómo es el mundo, ya lo están viviendo. Lo experimentan, lo disfrutan y lo aprehenden todos los días. También lo sufren y lo sueñan. Ellos no necesitan que los ayudemos a decir las cosas, porque nadie les dice mejor que ellos, ni con palabras más ciertas y hermosas. Necesitan solamente que guardemos silencio y los sepamos escuchar. (2007, p.81).

Al respecto, la Antropología de la Infancia ya ha tenido auge en países como Norteamérica e Inglaterra, por mencionar sólo algunos ejemplos. No obstante, a partir de la década de 1990, algunos antropólogos se interesaron en reflexionar acerca de la vida cotidiana de los niños en América Latina, y la relación con sus familias (Aristizábal, 2018). A partir de registros etnográficos, la experiencia de la infancia en América Latina puso en duda ciertas perspectivas que se generalizaron en torno a dicha temática. Para el caso, uno de los grandes asuntos de interés en los estudios latinoamericanos, resulta la contribución de los niños en las actividades productivas de su hogar y sus comunidades, pues la mayoría de las infancias se desenvuelve en contextos marcados por las desigualdades socioeconómicas -lo que, a su vez, se traduce en una precariedad continua-, teniendo como consecuencia ciertos comportamientos adaptados a las circunstancias con las que se enfrentan día a día (Aristizábal, 2018).

Pero ¿a quién nos referimos cuando se habla de los niños? Reyes (2022) explica que la categoría de *niño* tuvo una presencia obvia -o incluso, ordinaria- dentro de los estudios sociales; sin embargo, a decir de la autora, no hay una forma universal de ser niño y, por lo tanto, no existe una forma única para definirlo. Quienes han abordado al niño como un ser humano inacabado, suelen asumir que el mundo adulto es uno completo, estático y demarcado con claridad. De este modo, al niño se le percibe, en su mayoría, como *formándose* antes que *siendo*.

Gracias a las teorías psicopedagógicas del desarrollo infantil, es posible afirmar que éste no se trata de un proceso lineal ni universal, pues tradicionalmente se ha considerado que el ser humano se desarrolla de manera progresiva, lo que involucra una serie de puentes: nacimiento,

infancia, pubertad, adolescencia, juventud, madurez y vejez (Gupta, 2002, como se citó en Reyes, 2022). No obstante, el desarrollo infantil, apreciándolo desde escenarios desiguales en los que actualmente se desenvuelve, siempre estará determinado por su contexto. Por ende, es posible hablar de un niño muy “maduro” que ha vivido, o que ha dejado de hacer cosas que se considerarían normales para su edad, tal como pueden encontrarse a adultos comportándose como niños.

Siguiendo a Reyes (2022), los niños deben entenderse como una parte constitutiva de la vida social, debido a que sus praxis se mantienen estrechamente ligadas al mundo que comparten con los adultos, por lo que moldean y contribuyen a la construcción de la realidad. En consecuencia, el niño puede ser entendido a través de otras categorías como el género, los grupos de edad, la diferenciación de clase, los grupos étnicos, etc. Desde esta perspectiva, en la que el niño se involucra activamente en el mundo social, el infante es conocido como *niño agente*:

[...] los niños no están confinados a un estado de sujeción absoluta a los adultos, sino que exploran el mundo social y experimentan con las relaciones que se dan en éste, desarrollan diversidad de estrategias para negociar, retar y resistir a los mayores que tratan de ejercer control sobre ellos, a la vez que usan de modos variados los recursos, oportunidades y restricciones que se les presentan, contribuyendo así a definir sus vidas y las de aquellos con quienes interactúan, a moldear la cultura y las instituciones en las que participan, a dar forma a los escenarios en que se mueven, en síntesis, a construir la realidad social. (Markström y Halldén, 2009, como se citó en Reyes, 2022, p.173).

Desde mi punto de vista, las formas de entender al niño deben partir del desarrollo psicosocial que este ha alcanzado mediante la interacción con su contexto particular; lo anterior, dado que, sus relaciones con otros miembros de la sociedad, pueden coadyuvar a la reflexión acerca de las normas y valores del contexto cultural y económico que les rodea, así como respecto a las formas de organización de su sociedad y las jerarquías reconocidas. Todo ello, sin dejar a un lado las diversas concepciones que existen sobre la infancia en cada comunidad, y que también influyen en su desarrollo; estos aspectos son de interés para la ciencia antropológica.

2.1.1. La infancia en México

El antropólogo Calderón (2015) argumenta que, en México, son escasos los trabajos dedicados a la infancia desde un enfoque antropológico, con excepción de los estudios de Glockner (2008) y Quecha (2011), quienes la han abordado desde el fenómeno de la migración. Para el autor, el desarrollo de trabajos de corte antropológico con niños parece reflejar una baja producción, convirtiendo a este sector en uno excluido y relegado a las entrevistas. Así, propone la búsqueda de nuevas metodologías para el acercamiento con los niños, ya sea mediante dibujos, cuentos y otros elementos, a fin de comprender las relaciones de los infantes con el contexto actual.

Por su parte, Glockner (2008) explica que, en México, los escasos estudios antropológicos sobre los niños están llenos de prejuicios; a ello se aúna la poca fe que se les tiene, pues los investigadores sociales no toman en consideración su capacidad de aprehender, generar y transmitir conocimientos. Glockner expone que lo anterior obedece a que las distintas ideas y planteamientos desde los cuales se ha desarrollado el concepto de *niño*, encuentran sus bases en la lógica occidental. De este modo, en múltiples ocasiones, los niños son considerados inmaduros e infantiles, negándoles así su riqueza intelectual acumulada, e impidiéndoles el desarrollo y realización de sus valores y actitudes personales. La autora afirma que tal conceptualización de la infancia es errónea, mientras que su génesis se halla en las instituciones políticas estatales.

Glockner (2008) sostiene que, la participación de las ciencias sociales en estudios de la infancia logrará hacerlos más flexibles, posibilitando la creación de una sociedad más consciente de lo que implica el ser desde la infancia. Además, explica que ante la diversidad cultural con la que cuenta México, reconocer los derechos de los niños ayudará en la participación de la toma de decisiones sobre su sociedad y su cultura. En el contexto educativo, la autora señala que:

Hasta ese momento, los niños indígenas no podrán verse representados en el aula como sujetos portadores de experiencias y conocimientos válidos, enriquecedores y fundamentales para la vida comunitaria, pues hasta ahora (con algunas escasas pero afortunadas excepciones) la escuela ha reproducido y contribuido a perpetuar la asimilación cultural a través del sometimiento, el paternalismo y el reemplazo de los saberes originarios por los conocimientos científicos. (Glockner, 2008, p.79).

En las instituciones académicas, la infancia, y todavía más, los niños de procedencia indígena, han sido sometidos a tratos desiguales: “el niño indígena es visto como un problema y

no como un individuo capaz de enriquecer, participar y tomar decisiones dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje” (Glockner, 2008, p.79). Con todo lo anterior, no hay que perder de vista que los niños constituyen una parte fundamental de la sociedad; la infancia es la etapa donde el niño reconoce los referentes simbólicos de la sociedad en la que se encuentra inmerso.

En el caso mexicano, los investigadores han centrado sus esfuerzos en el estudio de la infancia en contextos migratorios, en la incorporación de los niños indígenas al mercado de trabajos jornaleros en los campos agrícolas, en el trabajo infantil de niños migrantes en las ciudades, y en aquellos infantes, hijos de migrantes, que viven en la indigencia. De tal forma, los infantes se convierten en un capital que optimiza la obtención de recursos familiares, ya que trabajan y aportan dinero (Quecha, 2011),

Así, para contextualizar cómo se experimenta la infancia en México, me apoyaré en el informe “Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), agencia de las Organizaciones de las Naciones Unidas (ONU)” (2016). En él se afirma que, en nuestro país, los casi 40 millones de niñas, niños y adolescentes -que representan la tercera parte de la población-, viven realidades totalmente distintas. Por un lado, hay niños y adolescentes que cuentan con acceso a los servicios sociales; por el otro, existen quienes no pueden ejercer este derecho. El informe destaca cinco temas prioritarios: 1. reducción de la violencia; 2. mejora de los resultados en cuanto al desarrollo infantil temprano; 3. disminución del sobrepeso y obesidad infantil; 4. solvencia de los desafíos en el sector educativo; 5. atención a los niños y niñas en situación de migración. Pese a ello, se sabe que el país, los niños y niñas enfrentan, día a día, situaciones adversas como: abuso infantil, violencia, migración, deserción escolar, maltrato, y otros.

2.1.2. Los niños y la infancia en Oaxaca

El Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), a través de su programa de divulgación “XI Censo General de Población y Vivienda”, publicó el libro *Los niños en Oaxaca* (1990). En este se registró, de forma detallada, un panorama sobre las características sociodemográficas de los infantes en Oaxaca, tomando en consideración los siguientes aspectos: a) edad; b) sexo; c) relación educativa; d) participación en las actividades económicas, entre otros.

De acuerdo con la publicación, la presencia de la población infantil en Oaxaca representa no sólo una cifra numerosa con respecto a la población total, sino que representa una población importante para el desarrollo de la entidad. La población infantil que habla alguna lengua indígena

tiene una presencia robusta en el estado, al representar el 30.1% de la población total de hablantes. En términos de salud, ha tenido un progreso significativo; no obstante, persisten importantes retos para su gobierno. En 2020, Oaxaca era la tercera entidad con mayor porcentaje de población infantil y adolescente con carencia de acceso a la alimentación, a servicios de salud, seguridad social y a servicios básicos (CONEVAL, 2021).

En Oaxaca existen un sinfín de maneras para referirse al niño, sin contar con las propias de lenguas indígenas. Entre las más comunes se cuentan *muchito* o *chamaco*. Masferrer argumenta que esto responde a una construcción social e histórica que no solo se ha transformado a lo largo del tiempo, sino que ha dependido de cambios en el contexto y la condición política, económica, social y cultural. Según la autora, “muchitos y chamacos se puede usar para referirse a los niños, adolescentes y jóvenes, sin embargo, el paso a la secundaria (aproximadamente a los doce años) se considera un aspecto significativo para marcar una diferencia etaria” (2016, p.220). En el caso de Tlahuilottepec, G me comentó que no hay, como tal, un término que signifique *niños*; sin embargo, la palabra *mutsktë* hace referencia a las personas jóvenes y, por lo tanto, se incluye en ella a los infantes.

Con respecto a la familia, en Oaxaca los niños son instruidos para mantener el respeto por los familiares consanguíneos de mayor edad. Asimismo, el parentesco ritual conlleva una carga significativa en el proceso de crecimiento del niño, pues los padrinos y madrinas son percibidos como figuras de autoridad. Tales lazos familiares no sólo se crean a través de las ceremonias religiosas, sino a partir de eventos escolares, como las graduaciones (Masferrer, 2016).

En este sentido, conviene formular las siguientes preguntas: ¿qué es la infancia en Oaxaca? y, ¿qué es ser niño en esa entidad? Puede afirmarse que las respuestas a dichas interrogantes son infinitas, ya que dependen de la perspectiva de cada individuo. Desde mi perspectiva como persona nacida en Oaxaca, y como investigadora interesada en la infancia y sus múltiples dimensiones, considero que a la infancia la definen los propios sujetos. En otras palabras, la infancia no puede desligarse de las experiencias y acciones que se adquieren con los años. Aunado a esto, la infancia oaxaqueña se encuentra atravesada por aspectos como: la equidad generacional, la transmisión cultural de conductas y, por supuesto, la socialización del niño con el resto del mundo. El ambiente familiar resulta un asunto importante para que éstos tres últimos aspectos se cimenten; así, la familia constituye el ambiente principal donde el niño y la niña generan nociones con relación a su autonomía y participación en la sociedad.

Aludir a un tipo único de infancia en Oaxaca, sería caer en una generalización errónea que, por años, tanto el gobierno como las diferentes instituciones gubernamentales han difundido; por lo tanto, considero que es necesario referirse a distintas infancias oaxaqueñas. En las ocho regiones que componen la entidad, los infantes viven de manera diferenciada; esto se demuestra al encontrar a niños que cumplen con un rol central en el hogar. Hay quienes se encargan de sus hermanos menores, cumpliendo el papel de cuidador; también hay quienes apoyan a sus papás, ya sea cuidándolos o acompañándolos a sus trabajos. La infancia oaxaqueña forma parte de una estructura social dada, misma que merece ser estudiada desde una dimensión actual, y no como futuros adultos.

2.1.3. La infancia musical en Oaxaca y en Santa María Tlahuitoltepec, Mixe

2.1.3.1. Oaxaca

Tras haber explorado brevemente qué es la infancia en Oaxaca, es momento de hablar sobre la infancia musical. Por esta, me refiero a la existencia de un número importante de niños, menores de 15 años, que asisten a clases de música en las ocho regiones de Oaxaca; la formación básica musical de los niños inicia, generalmente, a edades tempranas. En esta, el niño comienza por descubrir las notas musicales mediante distintos métodos, para luego, elegir el instrumento en el que se especializará durante su trayectoria como músico.

Desde el ámbito gubernamental, se puede señalar que en el Estado existen instituciones encargadas de fomentar el desarrollo musical en niños y adolescentes, por ejemplo, el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM). Este se encarga de desarrollar, planear e implementar políticas educativas que promuevan la práctica musical, desde la infancia hasta la juventud. Se divide en dos áreas: 1) la Unidad de Agrupaciones Musicales Comunitarias y 2) la Unidad de Grupos Artísticos. Oaxaca se beneficia de la primera, ya que el programa se otorga a las autoridades¹⁹ de sus más de 11 mil comunidades. En general, el SNFM se encarga de “formar nuevas generaciones de músicos interesados en contribuir, desde su área profesional, a la transformación social de México” (Gobierno de México, 2016).

¹⁹ Con ello no quiero generalizar que el programa se entrega equitativamente; estoy consciente que, en muchas de estas comunidades -o en la mayoría-, existe una autogestión por parte de la autoridad para proporcionar clases de música a la población, así como las dotaciones de instrumentos.

Por su parte, la Unidad de Agrupaciones Musicales Comunitarias se encarga de promover la participación de la población infantil en las artes, como es el caso de la música. El programa tiene el objetivo de fomentar la asistencia a clases de música gratuitas para niños y niñas en contextos de vulnerabilidad. Además de la música, la Unidad de Agrupaciones Musicales Comunitarias promueve la danza, el teatro comunitario, la pintura e ilustración, la escritura creativa, las orquestas, el bordado, entre otras actividades. Aunado a ello, como parte de los programas impulsados por el Estado, se encuentra el grupo de formación artística “Los Semilleros Creativos”, dedicado a formar artísticamente a los niños. Entre sus acciones, pretende fomentar el dialogo y promover la participación social de los niños en las comunidades mediante las Huellas comunitarias, es decir, mediante las intervenciones artísticas (Gobierno de México, 2022). Este último tiene como antecedente a los Colectivos Culturales Comunitarios, creados en México en 2014 a través del programa México, Cultura para la Armonía (Organización de Estados Iberoamericanos, s.f.).

Pese a lo anterior, en el estado hay agrupaciones musicales, desligadas de los ámbitos gubernamentales, que recurren a la autogestión para su prevalencia. Así, en Oaxaca es común observar a niños, mayores de 15 años, yendo a clases de música o asistiendo a eventos culturales; cada año, este fenómeno ocurre, con mayor incidencia, en el mes de julio -o mes de la “Guelaguetza”-. En este, el Estado convoca a ciertas bandas a participar en conciertos en la capital, durante septiembre y diciembre. Todo ello, sin mencionar la fuerte participación que tienen las bandas en cada una de sus comunidades durante las fiestas patronales.

2.1.3.2. Una etnografía de la infancia musical en Tlahuitoltepec

La tarde del jueves 24 de agosto de 2023, en el centro de la comunidad, se podían observar a niños, niñas, adolescentes y adultos -generalmente, maestros de música o personas que forman parte del comité de banda-, recorrer las calles para dirigirse a sus clases de música. Algunos llevaban los instrumentos colgados en sus espaldas o cargando en sus manos; otros, tantos, cargaban sus atriles y carpetas en las mochilas, donde también resguardaban sus partituras. Al caminar por una cancha techada, noté que dos niñas estaban sentadas en aquel lugar, mientras arreglaban o acomodaban sus partituras. Alrededor de ellas tenían hojas fuera de sus carpetas, algunas en mal estado; al enfocar la vista, descubrí que sus instrumentos estaban ubicados en unas gradas, por encima del lugar donde ellas se colocaron. Se trataban de dos saxofones guardados en sus respectivos estuches.

Una de las niñas -peinada con una coleta alta, suéter negro, y de aproximadamente 11 años-, sostenía en su mano izquierda una hoja con un listado de piezas que deseaba acomodar; al percatarse que faltaba una de las ellas, pidió a la otra niña ir a la papelería -ubicaba en la zona detrás del ayuntamiento- para que le posibilitaran una copia. La segunda niña -de la misma edad, cabello suelto y suéter azul-, no dudó en salir corriendo a la papelería. Al cabo de unos minutos, regresó con dos hojas en la mano, mismas que la primera niña introdujo, casi de inmediato, en la carpeta.

Momentos después, se les unieron dos niños -aproximadamente, de entre 11 o 12 años, ambos de complexión delgada- que también deseaban acomodar sus partituras. Las niñas les prestaron aquel breve listado que les servía de guía para la organización de sus hojas. A diferencia de las niñas, los niños no contaban con muchas de las piezas que se les solicitaban; así, después de unos minutos, se dirigieron ir a la papelería para conseguir las piezas faltantes y organizarlas.

Poco después, decidí acercarme al lugar de ensayo al que se dirigían los niños. En la entrada se encontraba una madre que acompañaba a su hijo a clase. Al acercarme, le pregunté por qué los niños tenían la inquietud por acomodar sus partituras siguiendo el orden de aquella lista. La respuesta de la mamá fue contundente: se trataba de un ordenamiento que los niños debían realizar antes de un evento; además, sus ensayos -previos y futuros- estaban enfocados al repaso de tales piezas. La madre señaló que la preparación ocurría días antes, pues los niños pasaban todas las tardes ensayando, hasta perfeccionar las músicas solicitadas para cada evento. Asimismo, hizo hincapié en que los niños de la comunidad, ya fueran de esa banda o de otra, destinaban sus tardes a las clases de música, ya que siempre se encontraban ensayando piezas de vital importancia para los diferentes eventos realizados dentro y fuera de Tlahuitoltepec.

También percibí, mientras seguía mi ruta hacia la parte alta de la comunidad, que la banda *Poj Suun* se encontraba realizando un ensayo general de las piezas que tocarían en un evento próximo. Al acercarme al domicilio donde ensayaban, reconocí la misma dinámica ejecutada por las dos niñas. En este caso, la mayoría de los niños se encontraban ordenando cuidadosamente las partituras en sus carpetas.

Alrededor de las cinco de la mañana del sábado 23 de agosto de 2023, se escucharon en la comunidad las primeras notas musicales provenientes de los diferentes instrumentos de viento. Conforme transcurrían los minutos, identifiqué que la banda se dirigía a la iglesia de la comunidad, pasando por la calle principal conocida como “El Calvario”, hasta llegar a su destino. La melodía,

interpretada por la banda durante su trayecto, era una marcha alegre. La música era acompañada por cuetes y por los murmullos de personas que integraban la procesión. En cuanto llegaron a la iglesia local, dejaron de escucharse las campanas que anunciaban la primera misa del día.

Nuevamente, hacia las nueve de la mañana, se escuchó a lo lejos otra banda que se dirigía al mismo destino. A los sonidos musicales, se sumaron aquellos provenientes de la plaza -ubicada en el centro de la población-, junto con anuncios de vendedores que ofertaban una variedad de productos, e información que era difundida a intervalos por la autoridad local mediante la bocina municipal. Para aquellos que en ese momento se encontraban vendiendo o comprando en el sábado de plaza, resultó normal ver a la banda recorrer los pasillos vacíos rumbo a la iglesia. Al observar con atención, note que la comitiva se trataba de un bautizo de un menor de edad que, en compañía de sus padres y padrinos, caminaba junto a la banda para anunciar dicha celebración.

La dinámica fue la misma durante las primeras horas de ese sábado: alrededor de ocho bautizados, o incluso más, eran acompañados por alguna de las bandas de viento que conforman a la cabecera municipal de la comunidad. Las bandas estaban integradas, en su mayoría, por niños menores de 13 años. En un momento determinado, muchas de las bandas que ofrecían sus servicios, tuvieron que esperar fuera de la iglesia, debido a que el espacio reducido limitaba el acceso a los músicos. Solo tres de las bandas pudieron entrar para officiar la misa.

Durante la espera, varios de los artistas ubicados fuera del recinto, aprovecharon para ir por alguna bebida o comida; algunos otros se quedaron cerca, para que no los tomara desprevenidos el reinicio del recorrido, ahora, de vuelta al domicilio del bautizado. No obstante, la mayoría de estos músicos aprovecharon la pausa para intercambiar palabras con sus pares -ya fueran de su propia banda o de otra-. Los temas que abordaron eran de diversa índole: desde las tareas de la escuela, los deberes de casa, o hasta sus itinerarios para este día, pues varios de ellos ya habían interpretado diferentes melodías horas antes de la misa. Una vez concluida la misa, los festejados, sus familias, y por supuesto, la banda, volvieron a pasar por el centro de la comunidad rumbo a sus domicilios donde se llevaría a cabo la fiesta; en tales espacios, generalmente, se agasaja a los invitados comida, bebidas y música.

Con los hechos registrados en aquellos días -esto es, desde la preparación y organización previa, hasta el día del evento-, logré visualizar cómo transcurre una tarde de los niños de la comunidad. La infancia musical en Tlahuitoltepec persigue siempre un objetivo que, desde mi punto de vista, va más allá de ensayar para aprender y memorizar las piezas. Ciertamente, se

configura una participación social con la comunidad; es un medio en el que las niñas y niños se hacen presentes como elementos fundamentales para la vida cotidiana de la localidad, y donde entretejen sus primeras relaciones sociales con personas externas a su núcleo familiar.

En Tlahuitoltepec existe una infancia musical; en ella, los menores de 13 años dedican sus tardes para aprender música. Al mismo tiempo, los menores se responsabilizan del cumplimiento de tareas que comparten con personas mayores de edad. Como he mencionado, la infancia se encuentra sujeta por la familia -y bajo su influencia-; así, dicha infancia musical se determina, gradualmente, desde los primeros días de nacido, pues los niños mantienen una relación directa con la música a través de la figura de sus padres, madres, tíos, abuelos, e incluso, padrinos.

Ilustración 7. Integrantes de la Banda *Poj Suun* antes de salir al evento.



Foto: Lirio Martínez, 23 de agosto de 2023.

2.2. Comunidad de práctica: características y dimensiones

Para Wenger (2001) las instituciones escolares, a través de los años, han desarrollado procesos individuales de aprendizajes, caracterizados por implicar un principio y fin. En dichas instituciones se han diseñado programas con el objetivo de que los estudiantes adquieran conocimientos por medio de sesiones individualizadas, abarcando grandes cantidades de información y ejercicios; en ellas, el alumnado se enfrenta a evaluaciones para demostrar el conocimiento “supuestamente” adquirido. No obstante, lo que resulta es un aprendizaje que, muchas veces, se percibe como algo pesado, tortuoso o hasta aburrido; esta situación impacta en la percepción de los alumnos sobre su propia capacidad para afrontar ciertas materias, o bien, para la escuela en general (comúnmente expresado con la frase “no soy bueno para esto”).

Ante esto, Wenger propone una nueva perspectiva que coloque al aprendizaje en el contexto de la experiencia propia adquirida en el mundo; ello lo denomina como *comunidad de práctica*. Así, concibe al aprendizaje como un resultado de la participación social de los sujetos, que se correlaciona con las categorías de comunidad, práctica, significado e identidad. Es decir, “el aprendizaje es un acto de compromiso social que impulsa al aprendiz a consolidar su conocimiento por sí mismo” (Hernández, 2021, p.14). De acuerdo con Sandra Sanz, desde las comunidades de práctica:

[...] se refleja la idea de que el aprendizaje implica participación en comunidad y que la adquisición de conocimientos se considera un proceso de carácter social. Dicho de otro modo, por primera vez, se pone de relieve la concepción del aprendizaje como un hecho colectivo frente a la idea clásica que lo limitan a un proceso individual. (2011, p.5)

Entre 1989 y 1990, tras analizar etnográficamente un centro para la tramitación de solicitudes médicas -perteneciente a una gran compañía de seguros estadounidenses-, Etienne Wenger propuso la categoría de comunidad de práctica. De este modo, expuso los diversos problemas y complejidades que se presentan para los trabajadores al momento de solicitarles realizar ciertos procedimientos, sin conocimiento previo. Es decir, cuando una actividad es individualista y asocial, el trabajador estará condenado a seguir repitiendo los mismos problemas y comportamientos (Wenger, 2001).

Desde la perspectiva de Wenger, las comunidades de práctica están por todas partes, ya que

todos pertenecemos a una. Entonces, una comunidad de práctica (CP) puede ser dada en la casa, el trabajo, la escuela, instituciones gubernamentales o privadas. En palabras del autor, como individuos “pertenecemos a varias comunidades de práctica en cualquier momento dado” (Wenger, 2001, p.23). Comúnmente, éstas son tan informales y omnipresentes que, rara vez, se convierten en el foco de interés para ser estudiadas o explicadas.

Para Wenger, la categoría de comunidad de práctica tal vez no sea reconocida en el primer momento en que se nombra; sin embargo, al explorarla, es posible percatarse que todos hemos estado -o estamos- inmersos en una. Por lo tanto, uno de los objetivos de su libro “*Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*” (2001) es desarrollar dicha categoría, para destacar las características que una comunidad de práctica contiene y debe compartir.

En cuanto a sus dos conceptos clave, es decir, *práctica* y *comunidad*, mantienen una relación. El término *práctica*, no refleja una dicotomía entre lo práctico y lo teórico pues, según Wenger, las comunidades de práctica lo incluyen todo (lo teórico, ideales, realidades, hablar y hacer). Toda sociedad tiene sus propias teorías y maneras de comprender el mundo; justamente, es en las comunidades de práctica donde se desarrollan y se comparten. Así, el autor realiza un ejercicio para ligar el término *práctica* con otros conceptos, aplicándolo de diversas formas:

1. La práctica como significado
2. La práctica como comunidad
3. La práctica como aprendizaje
4. La práctica como límite
5. La práctica como situación
6. Conocer a través de la práctica (Wenger, 2001).

En este apartado, únicamente retomaré tres de los postulados anteriores, a saber: 1) *La práctica como comunidad* -eje central de mi estudio-. Con ella, propongo analizar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música a través de una comunidad de práctica. Para Wenger, la práctica es una fuente de cohesión que se fortalece mediante tres dimensiones relacionadas entre sí: compromiso mutuo, responsabilidad mutua (o empresa conjunta) y repertorio compartido. 2) *La práctica como aprendizaje*. Mediante esta, explica que el entendimiento debe ser visto como un proceso de aprendizaje, por el cual la comunidad de práctica cimenta sus bases para ser entendida como una estructura emergente. 3) *Conocer a través de la práctica*; ella establece que el

aprendizaje siempre estará en función de la interacción producida entre la experiencia y la competencia. Con lo anterior, el concepto de práctica “es útil para abordar una parte concreta: la experiencia del significado [...] la práctica es un proceso por el que podemos experimentar el mundo y nuestro compromiso con él como algo significativo” (Wenger, 2001, p.75).

En cuanto al concepto de *comunidad*, asociado directamente con el de *práctica*, el autor apunta que dicha relación produce una caracterización tal, que la distingue de términos como actividad, estructura, o cultura. De este modo, el término de comunidad ligado al de práctica, define un tipo de relación especial: la comunidad de práctica. Para definir de una mejor manera lo expuesto, presento a continuación la figura que resume lo abordado:

Figura 17. Elementos de una comunidad de práctica



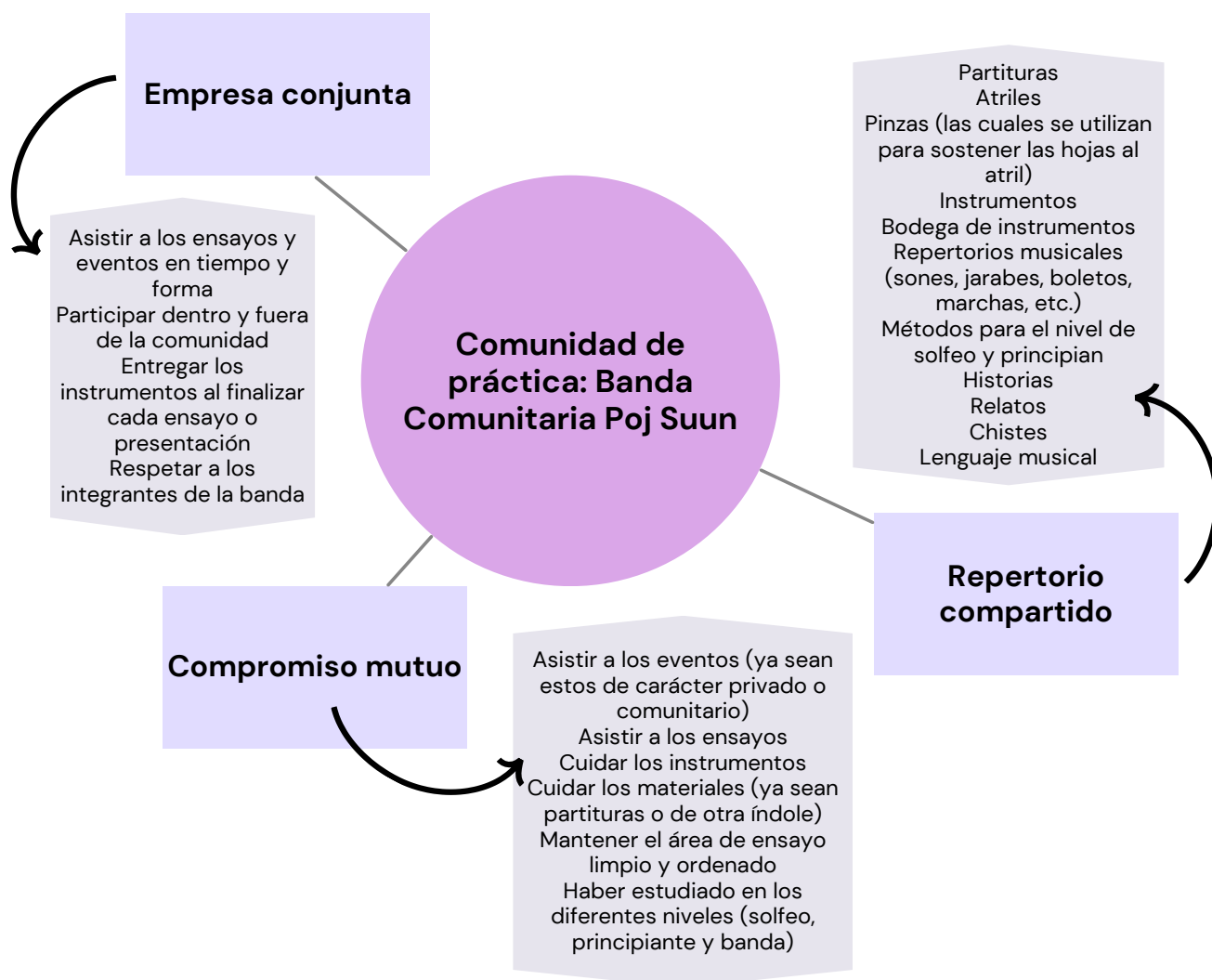
Fuente: Wenger, 2001 (p.100).

Los distintos elementos que integran a una comunidad de práctica son entendidos como sigue: en cuanto al aspecto de *compromiso mutuo*, Wenger sostiene que es la primera característica por considerar cuando nos referimos a una comunidad de práctica, pues se trata de la fuente de coherencia de una comunidad, donde el compromiso mutuo de sus integrantes hace válida su existencia. Así, “existe porque hay personas que participan en acciones cuyo significado negocian

mutuamente” (Wenger, 2001, p.100).

Con relación a la *empresa conjunta*, afirma que es el resultado de un proceso colectivo de negociación que refleja el compromiso mutuo. Esta la definen los mismos participantes mediante las relaciones de responsabilidad mutua que intervienen en la práctica. Finalmente, el *repertorio compartido*, son todas aquellas prácticas obtenidas en el quehacer comunitario con el paso del tiempo. Según Wenger, el *repertorio* engloba una serie de significaciones para entender a esta última característica, dado que es el conjunto de recursos compartidos de una comunidad para destacar la historia de tal compromiso.

Con lo anterior, cabe preguntar: ¿cómo se aplicaría una comunidad de práctica al proceso de enseñanza-aprendizaje musical? Para responder la interrogante, presento la siguiente figura, a manera de resumen del apartado.

Figura 18. Elementos de una comunidad de práctica en la Banda Comunitaria *Poj Suun*

Fuente: Elaboración propia

Nota: Para la elaboración de dicho esquema se retomaron elementos teóricos propuestos por Wenger (2001).

2.3. Etnografía de la Banda Comunitaria *Poj Suun* de Santa María Tlahuitoltepec

En la región de la Sierra Norte de Oaxaca, la agrupación musical dominante es la banda de viento o aliento. Esta desempeña un papel central en las comunidades que componen la región, pues se encarga de acompañar a las distintas celebraciones, ya sean fiestas patronales, calendas, sepelios, bautizos, entre otras. En este mismo espacio geográfico, coexisten diversas instituciones dedicadas a la enseñanza musical en las comunidades. Cada una de ellas cuenta con características

particulares.

Con relación a esto, se encuentra el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM), encargado de formar, a nivel técnico y profesional, a jóvenes músicos originarios de las distintas regiones de Oaxaca, así como de otros lugares dentro y fuera del país. De igual forma, se cuentan las escoletas municipales, definidas por Payán (2017) como una institución encargada de la socialización del conocimiento musical, considerando que, a lo largo de la historia, ha sido un espacio en el que se ha permeado y formado distintos tipos de ensambles musicales, gracias a las varias dinámicas sociales. No obstante, existen otro tipo de espacios donde se ha desarrollado la enseñanza musical; en este punto, hay que recordar que dicha práctica se ha expandido, y ha respondido a los distintos contextos en los que se ha incrustado. Este apartado tiene el objetivo de mostrar y describir, detalladamente, a la Banda Comunitaria *Poj Suun*, la cual cumple con ciertos aspectos que la diferencian de las instituciones antes señaladas.

2.3.1. ¿Cómo surge *Poj Suun*?

Poj Suun es una palabra escrita en *ayuujk* (Mixe), que en castellano podría traducirse como “Sonidos del Viento”. El nombre hace referencia a los sonidos emanados de los instrumentos musicales que se escuchan en cada rincón de la comunidad. La banda que ostenta este nombre se localiza en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca; en ese lugar, actualmente, existen más de quince bandas de viento provenientes de las distintas agencias que conforman a la localidad. La mayoría comparte una característica: están compuestas, generalmente, por alumnos menores de edad y jóvenes adolescentes. Como es común, todos los días de la semana, a excepción del domingo, sus miembros ensayan en un horario de 4 a 7 (o hasta 8) de la noche; esto convierte las tardes un momento armonioso. Los sábados, en la comunidad, se efectúa el día de plaza (ver capítulo 1), donde dichas bandas son invitadas para acompañar a los pobladores que llegan a la cabecera municipal, ya sea para vender o comprar productos de primera necesidad. Asimismo, a partir de las 7 de la tarde, resulta común observar a niñas, niños, adolescentes y estudiantes foráneos del CECAM, caminar por las calles de la comunidad con sus instrumentos, partituras y atriles en mano. Al terminar sus ensayos, algunos aprovechan para jugar básquetbol en las canchas del centro de Tlahuitoltepec, con sus compañeros de clase o con quienes se reúnen en este lugar.

La Banda Comunitaria *Poj Suun* cuenta con una historia particular: surgió por el esfuerzo,

dedicación y persistencia de la maestra Leticia Gallardo Martínez, originaria de Tlahuitoltepec. Desde el comienzo, el objetivo para la formación de niños y jóvenes músicos fue asegurar la proliferación y continuidad de las bandas en la comunidad. Antes de que la banda se estableciera formalmente, la vía por la que se difundió la noticia en la comunidad y en agencias cercanas acerca de la formación de una nueva banda y, por lo tanto, cuando comenzaron a congregarse alumnos en el domicilio de la maestra -lugar donde se impartían las clases-, fue la oralidad. Al respecto, la Leticia Gallardo comentó lo siguiente:

[...] todo ha sido un proceso, realmente. No hay como una receta tal, porque se tiene que buscar, es como ensayo y error. Porque todo depende, así como puedes ser buen músico y tal vez no una buena maestra, o al revés, puedes ser una buena maestra y no eres tan excelente como músico. [...] Entonces, en 2015 dijimos “vamos a empezar a captar niños y vamos a empezar a trabajar con ellos”. Inicialmente, mi planteamiento era hacerlo con puras niñas, porque es una banda femenil [haciendo referencia a la actual banda conocida como Viento Florido que también fue fundada por la misma maestra], entonces, yo mandaba los avisos a través de las primas, hermanas, hasta sobrinas; yo les decía “oye dile a tu prima o a tu hermano si se quiere integrar”. Y así empezaron a venir, y esa fue la primera generación que saqué, que se dio. En esa generación fueron nada más como catorce niños que les dimos clases de solfeo, de instrumentación, y los presentamos en un sábado de concierto [los sábados en la comunidad de Tlahuitoltepec son los días de plaza, en donde se acompaña con música provenientes de las distintas bandas de viento]. Se presentaron, así, que su piececita y así. [...] entonces, no sé cómo fui a dar a Fomento Musical²⁰, que me hablaron de que, si yo quería trabajar para ellos, yo les dije que sí. Entonces, yo busqué un espacio en la *Xaam* [escuela primaria y secundaria particular ubicado en la comunidad] por las tardes, pero tenía yo como 20 niños un día, 5 niños otro día; y a pesar de que si les enseñaba canciones de Cri-Cri, y que llegaron al Encuentro Nacional de Coro dos veces, la cosa es que yo sentía que no avanzaba, porque pues llegaban los niños y se iban, aprendían un poco y se iban, y ellos mismos me decían “es que yo quiero tocar”. Entonces, llegó un día en donde dije que no me sentía satisfecha, porque no lograba ese coro que saliera y

²⁰ Programa de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México; su misión es “impulsar el diseño, planeación, desarrollo e implementación de políticas educativas destinadas a fomentar la práctica musical colectiva” (Gobierno de México, 2022).

supiera cantar, ese coro de dos o cuatro voces. No lo lograba con los niños porque vienen y se van, y pues no me funcionaba. Entonces, yo dije que hasta ahí dejaba el trabajo con Fomento, y mero estaba subiendo Viento Florido. Pero entonces me preguntaron: “¿qué es lo que te funciona a ti?”, y pues les dije: “la verdad, la verdad, lo que me funciona a mí es una banda”, porque de por sí ya tenía a la generación de niños que te digo. Entonces, me dijeron: “bien, vas a dejar coro y te vas a meter al programa de bandas”, y fue ahí en donde empecé a captar a más niños (Leticia Gallardo, comunicación personal, 18 de septiembre de 2023).

Con lo anterior, puede notarse que la fundación y consolidación de la banda *Poj Suun* no se produjo de manera lineal. Como apuntó Gallardo, se afrontaron diversos obstáculos, desde contar con la presencia de alumnos hasta encontrar la manera de adquirir los instrumentos musicales. Con respecto a esto, la maestra narró que:

[...] justo fue por el maestro Lico [Narciso Lico Carrillo], por BIJEJO [Banda Infantil y Juvenil del Estado de Oaxaca], que obtuve una donación de instrumentos. Es que, anteriormente, había sufrido una etapa de separación con otra banda; ellos se habían quedado con una parte de la banda, y yo con otra, pero ellos se quedaron con todos los instrumentos. Yo sentí una traición muy fea de parte de ellos. Eran cinco años de trabajo tirados a la basura, y fue ahí que yo dije: “no más”. Llegan los instrumentos por parte de Fomento, yo era parte de BIJEJO y me dice el maestro Lico: “tú vas a empezar otra vez, ¿qué necesitas?”, y yo le dije que ya no tenía instrumentos, que no tenía nada, que prácticamente era iniciar de cero. Estábamos en una reunión [con maestros que conformaban en aquel entonces la BIJEJO] y me preguntaron que qué instrumentos necesitaba, y pues les di la lista de los niños que te comento, de la primera generación. Y me dijeron que sí, que me darían los instrumentos. Y es cuando ellos me dan la primera dotación de instrumentos, y fue así como empezamos a trabajar, y así siguen esos instrumentos, todavía son utilizados. Entonces, ahí es donde yo me paso a banda y, sí, empecé a captar niños, y me llegaban, y esa es la generación de *Poj Suun* (Leticia Gallardo, comunicación personal, 18 de septiembre de 2023).

Comúnmente, las bandas de viento comunitarias reciben donaciones o “dotaciones” de instrumentos por parte del municipio o el ayuntamiento, ya que es de “gran importancia que la

comunidad asuma una cantidad considerable de responsabilidad para que la banda pueda existir” (Payán, 2017, p.92). Dichas donaciones se producen por distintas vías: algunos las obtienen por parte de la parroquia; otros, por herencias familiares o, bien, por la cooperación comunal (Flores y Ruiz, 2001, como se citó en Payán 2017). De igual forma, para la adquisición de instrumentos se recurre a la búsqueda de fondos mediante vínculos con otras instituciones, sean organizaciones civiles no gubernamentales, sean parte de los proyectos y sistemas estatales (Payán, 2017). En el caso de la banda *Poj Suun*, sus primeras dotaciones de instrumentos fueron otorgadas por el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM), programa en el que se encuentra inscrita la maestra Gallardo; aunado a esto, han recibido instrumentos de parte de otras figuras no gubernamentales a manera de donaciones.

Si la banda cuenta con los instrumentos necesarios y suficientes, cualquier niño o niña que desee acceder a la agrupación tiene la oportunidad de utilizarlos. Sin embargo, durante mi trabajo de campo con la banda, estos instrumentos comenzaron a escasear, debido a que más niños y niñas subían de nivel, ocupando los últimos instrumentos disponibles. Como consecuencia, a los padres de familia de aquellos niños que recién se integraban al primer nivel -solfeo-, se les comunicó que ya no se contaban con más instrumentos, por lo que la adquisición del material correría por su cuenta. La mayoría de los padres -si no es que todos-, aceptaron esta condicionante, pues en sus familias había uno o dos instrumentos que no eran utilizados, pues pertenecieron a algún familiar.

Así, el desarrollo y fortalecimiento de la Banda se ha nutrido en el correr de los años y, por supuesto, debido a la perseverancia de cada alumno, padre de familia y maestro; tales figuras se complementan para hacer de la Banda un espacio adecuado para el aprendizaje del quehacer musical. Esta característica es relevante dentro de una comunidad de práctica, dado el compromiso mutuo creado entre sus integrantes internos (alumnos y maestros) con los integrantes externos (padres de familia y comunidad), que ayudan a la permanencia de la Banda.

2.3.2. ¿Banda comunitaria o banda particular?

Por sus características, *Poj Suun* es considerada como una banda de tipo “particular” para algunos pobladores de la comunidad. Sin embargo, al interior del grupo, tanto alumnos como maestros, se perciben como una banda comunitaria. Ciertamente, han servido en bautizos, fiestas patronales, Sábados de Conciertos (organizado por la autoridad local), entre otros eventos, sin remuneración económica alguna. Cuando se proporciona un pago por sus servicios, los formadores a cargo de la

banda lo invierten para generar recursos y obtener más instrumentos musicales. Pero, rara vez reciben dinero por sus presentaciones; lo que obtienen a cambio, como símbolo de paga, es comida, bebida y una dotación de alimentos para su regreso. Estas acciones se realizan en las fiestas patronales, tema que abordaré en el tercer capítulo.

Durante mi trabajo de campo, uno de los objetivos fue determinar los parámetros por los que es considerada como una banda comunitaria. Así, logré conversar con una mujer -que llamaré K, para cuidar su identidad de colaborador-informante-, quien comentó:

Lo que pasa es que, bueno hasta donde se sabe, ellos trabajan bajo proyectos. Sí, es cierto no les cobran a los niños por enseñarles, pero cuando ellos ya aprendan a tocar y ya empiezan a cobrar por sus eventos, pues ellos hasta donde yo sé no les pagan, como si fuera una asociación, entonces, la banda ahí mismo deja el recurso, tal vez para comprar más instrumentos o para otras cosas; y, así, apoyan a los niños a que aprendan. Pero, aun así, todo lo que no es parte, ahora sí que de la autoridad o del pueblo, es tomado como particular. O sea, ellos mismos manejan sus recursos, tienen sus programas, o sea, ellos mismos, pues, no involucran a la comunidad ni a la autoridad para hacer sus presentaciones o eventos, no los involucran. Pero, aun así, participan en la comunidad, de que un bautizo, pero también es porque tienen un familiar ahí, porque ellos no van mucho a ese tipo de eventos. Pero, por ejemplo, si de mi sale que yo quiera decir “no es que yo quiero que vaya la banda *Poj Suun*, o la Femenil”, entonces, si voy y les pido de favor de que vaya, y a cambio yo les daría la comida, la bebida, todo eso. Por eso, es por lo que se toma como particular, aunque en realidad si estén dentro de la comunidad, y si estén dando su servicio, así como tú dices, aunque sea eventos particulares ahí están, no están cobrando (K, comunicación personal, 19 de septiembre de 2023).

Con lo anterior puede afirmarse que, los vínculos existentes entre una escoleta y el sistema de cargos, derivan en la posibilidad de participación en el tequio, el servicio o correspondencia, lo que implica, al mismo tiempo, una organización por parte de sus comités y el capillo. Sin embargo, en el caso de la banda *Poj Suun*, su organización depende únicamente de las maestras y maestros que están a cargo. Éstos no sólo cumplen con la función de formar a los alumnos, sino de asegurar su participación en la comunidad, interviniendo de este modo en el mundo social.

Lo anterior es un aspecto importante para el *niño agente*, ya que, a través de estas

participaciones, los integrantes de *Poj Suun* establecen y crean relaciones sociales. Siguiendo a Reyes (2022), el niño, al no estar confinado a un estado de sugestión absoluta a los adultos, tiene la capacidad de actuar, de tener intereses propios y, al mismo tiempo, de influir en las dinámicas sociales. Estos aspectos se ven reflejados en la comunidad de práctica, donde la participación social para el aprendizaje -en este caso, musical- resulta significativo.

2.3.3. El espacio de ensayo

Efectivamente, al tratarse de un grupo que está en un constante proceso de enseñanza-aprendizaje musical, y con el objetivo de desentrañar sus estructuras organizativas y las relaciones que se crean alrededor de este grupo (entre padres, abuelos, maestros, alumnos y comunidad), presento el siguiente apartado. Para ello, parto de una etnografía del aula que “se centra en descubrir lo que allí acontece cotidianamente [...] para luego interpretarlos y poder comprender e intervenir más adecuadamente en ese nicho ecológico que son las aulas” (Torres, 1988, como se citó en Álvarez, 2008, p.278). Al respecto, y considerando que es un grupo que se reúne de lunes a viernes, de 4 a 6 de la tarde en el domicilio de la maestra titular, es pertinente comenzar por describir a este espacio, el cual se diferencia, claramente, de un aula escolarizada o una escoleta municipal. En primer lugar, el domicilio se ubica en el centro de la comunidad. Para acceder a éste, es necesario marchar desde la cancha techada -que se encuentra frente al municipio-, y dirigirse hacia la calle de “el Calvario”.

Ilustración 8. En amarillo, ubicación del lugar de ensayo de la Banda Comunitaria *Poj Suun*.



Foto: Lirio Martínez, 23 de noviembre de 2023.

En el mes de abril de 2023, cuando realicé mi primera visita a la comunidad de Tlahuitoltepec, me propuse localizar el espacio de ensayo de la banda y, al mismo tiempo, reunirme con la maestra Leticia Gallardo. Al ser mi primera vez en la localidad, desconocía tal punto de encuentro; por ello, más bien tuve que preguntar por la ubicación de la banda. Así, me percaté que la referencia más utilizada para llegar al sitio era “domicilio conocido” por los lugareños. Esto debido a que, tanto el lugar de ensayo, como la casa de la maestra Leticia Gallardo, coinciden. Al conocer este espacio, observé que la vivienda cuenta con ciertas características que la vuelven especial.

Dejando de lado que la maestra comparte el lugar con otros integrantes de su familia (mamá, hermanos, hermanas), este cuenta con un espacio considerable para la realización de los ensayos. En primera instancia, se encuentra una cochera, que actúa como aula -o lugar de ensayo- de la banda principal *Poj Suun*. La división de la vivienda responde a los tres diferentes niveles de la

banda -solfeo, principiante y banda-.

En la planta baja, se ubica la cochera donde ensayan los niños que integran a la Banda. En ese sitio se ubica, en la esquina inferior derecha, una pequeña capilla adornada con flores y velas. En esa misma esquina, la maestra Leticia coloca un pequeño pizarrón, así como el material que emplea para explicar a los alumnos los ritmos, escalas y tiempos específicos de algunas piezas. Además, en la parte superior, están dispuestas las sillas con las que los alumnos ensayan; una vez terminado el ensayo, tienen el deber de colocarlas nuevamente en ese lugar.

Uno de los aspectos que sobresale es el mural ubicado en la pared izquierda. Dicho mural simboliza y personifica a las integrantes de la Banda de Mujeres del Viento Florido.

Ilustración 9. Lugar de ensayo de la Banda *Poj Suun*



Foto: Lirio Martínez, 2 de septiembre de 2023.

Ubicadas al fondo, a la derecha de la planta baja de la casa, se encuentran unas escaleras que conducen al segundo piso. En él se disponen de dos cuartos y la cocina, junto con un pasillo que conecta las otras casas de los familiares de la maestra. Este espacio es utilizado por los alumnos del nivel inicial -solfeo-.

Para las clases se colocan dos mesas de madera y sillas, para que los alumnos puedan repasar sus lecciones con comodidad. Al fondo, la maestra y sus colaboradores, colocaron un perchero para que los niños y niñas cuelguen sus mochilas y bolsas, de modo que no les estorben al momento de la clase.

Ilustración 10. Lugar de ensayo del nivel de solfeo



Foto: Lirio Martínez, 4 de septiembre de 2023.

Al fondo de la planta intermedia, se encuentran otras escaleras que dirigen hacia la planta alta del domicilio de la maestra Gallardo. En este espacio, ensayan los alumnos del nivel principiante, quienes hacen uso de las sillas de madera y una mesa grande, donde colocan sus objetos personales.

Ilustración 11. Lugar de ensayo del nivel principiante



Foto: Lirio Martínez, 30 de agosto de 2023.

Estas tres divisiones espaciales funcionan para que, durante los ensayos, los alumnos de los diferentes niveles no interfieran unos con otros. Es importante señalar que este espacio cuenta con una organización dedicada a los instrumentos, partituras y atriles que ocupan en las clases. Todos estos materiales son resguardados en la bodega (ilustración 5), ubicada en la planta media, a un costado de la habitación de la maestra.

Ilustración 12. Bodega de instrumentos.



Foto: Lirio Martínez, 28 de agosto de 2023.

Los instrumentos están organizados por secciones: los de cañas (clarinetes, saxos, y sopranos) se ubican en la parte izquierda de la bodega, al igual que algunos de boquilla, como las trompetas. Del lado derecho, se colocan los instrumentos pertenecientes a la familia de boquillas, es decir, trombones, saxores y barítonos; aquí se integran también a los saxofones tenores. En el caso de las percusiones, son guardadas a un lado de la puerta de la bodega. Al centro, se encuentra una mesa con doble espacio en la que se guardan las partituras. En cuanto a los atriles, son colocados en cajas de plástico ubicadas a ras de piso, bajo de la mesa.

A pesar de que las condiciones que pueden hallarse en un aula formal difieren del espacio que aquí presento, el ambiente pedagógico y, sobre todo, el desarrollo teórico y práctico de la enseñanza musical, se produce de manera positiva. Lo anterior ya que el grupo cuenta con los recursos necesarios que permiten -y facilitan- la convivencia y el aprendizaje. Ésta es otra característica fundamental de una comunidad de práctica, pues en ella debe existir un repertorio compartido. Estos se tratan, teóricamente, de diversos materiales como relatos, historias, discursos, conceptos, acciones, etilos y artefactos.

Para el caso de estudio abordado, el repertorio compartido se proyecta en las partituras, atriles, pinzas -empleadas para sostener las hojas en el atril-, instrumentos -desde las cañas hasta las boquillas-, el repertorio musical, los métodos de enseñanza, las historias, el lenguaje musical, e incluso, los chistes. Todos ellos han sido acumulados a través del tiempo, brindando experiencias y conocimientos. En este sentido, propongo comprender este espacio como uno formal, en el que los niños, niñas y adolescentes de la banda *Poj Suun* aprenden y sociabilizan la mayoría del tiempo; además, en él emerge un extenso entramado de relaciones de sentido. No hay que perder de vista que el grupo hace parte de una comunidad, donde el quehacer musical resulta fundamental en su vida colectiva.

2.3.4. Solfeo, el nivel inicial

Durante las sesiones del “Taller trabajo lúdico y didáctico” con los alumnos del nivel de solfeo, tuve la oportunidad de interactuar con dos niñas de 7 y 11 años, respectivamente. De hecho, fueron las únicas que asistieron, pues la Banda apenas regresaba de un periodo vacacional; por ello, como es común, no muchos estudiantes se hicieron presentes el primer día de clases. Conforme transcurrieron los días, se integraron más alumnos de este nivel, junto a nuevos integrantes. Para finales del mes de agosto de 2023, ya eran más de 18 alumnos, divididos en dos grupos: el primero, se presentaba en un horario de 4 a 5 de la tarde; el segundo grupo, de 5 a 6 de la tarde.

Los niños de este nivel tienen la responsabilidad de entregar, gradualmente, las lecciones estudiadas, haciendo un total de 180 lecciones para lograr acceder al siguiente nivel. Ciertamente, los alumnos que conforman dicho nivel cuentan con sus propias copias del método *Guía de Solfeo e Instrumentación* (s.f.)²¹, material elaborado por el maestro Fernando Inés Velasco; estas copias

²¹ La existencia de esta guía fue mencionada en las conversaciones informales sostenidas con los maestros a cargo de la banda *Poj Suun*, es decir, no tuve acceso a este documento directamente. No obstante, sé de antemano que dicha guía fue realizada por el maestro oaxaqueño, Fernando Inés Velasco, a través de una organización civil sin fines de

no se guardan en la bodega, sino que deben de llevarlas consigo cada vez que asisten a clase. Durante el tiempo de interacción que mantuve con este grupo, noté que algunos de sus métodos se encontraban físicamente muy desgastados; lo anterior no resultó extraño pues, al ser infantes, se les dificulta la noción o percepción de cuidarlo adecuadamente. Los niños continúan ocupando el material a pesar de estar roto o deshojándose, cuestión que no es tan relevante para ellos.

Para la clase de solfeo se dispone de una mesa larga, así como sillas de madera y metal, donde los niños se sientan a repasar sus lecciones. Muchas veces, el maestro o maestra, tiene que intervenir en cuanto nota que los alumnos no están ensayando, o bien, que solo platican o juegan. Sucede que los infantes son muy inquietos; por ejemplo, muchos se escabullen para visitar a estudiantes de otros niveles. Una característica importante de este grupo, es que la mayoría tiene un historial de contar con un familiar dentro de la banda, ya sea una hermana, hermano o primo que participa en los otros dos niveles -principiante o banda-. Aquí, se halla un tipo de reproducción social; por ejemplo, en el momento en que los niños recrean las mismas prácticas de sus hermanos mayores, se asegura la conservación de experiencias pasadas (para el caso, el quehacer musical), repitiéndolas de manera continua en el presente. Existe también el caso de niños que asisten a las clases de solfeo porque los padres tienen que atender sus trabajos, haciendo que los niños “aprovechen sus tardes en cosas productivas” (tal como mencionaban algunos padres de familia).

Para precisar la categoría de *reproducción social*, Katz argumenta que puede entenderse como “un conjunto estructurado de prácticas que se despliegan en la relación dialéctica con la producción y con quien mantiene tensión y constitución recíproca, entrando en juego los contextos políticos, económicos, ecológicos y culturales.” (2019, p.438). Por otro lado, Nadia Rizzo apunta que la categoría de reproducción social es la “manera en que la eficacia de otros sujetos condiciona la experiencia del individuo” (2012, p.281). Para mi caso de estudio, esta categoría sirve como referencia para identificar las acciones y estructuras sociales que hacen que los infantes ejerzan el quehacer musical.

Al finalizar sus clases, comúnmente después de haber cumplido una o dos lecciones, los niños de este nivel aprovechan para jugar en el patio del domicilio donde ensayan. Al respecto, una alumna comentó lo siguiente:

Vengo al solfeo porque cuando llego de la escuela no tengo nada que hacer, me aburro.

lucro conocida como *Comunidad de Músicos Oaxaqueños* (COMO); dicha organización fue creada con el objetivo de generar herramientas para la formación y enseñanza de la cultura musical en Oaxaca.

Aquí no me aburro, aquí platico con mis amigos. Siempre me gusta venir aquí [a sus clases], porque ya quiero tocar mi instrumento. Cuando llego a mi casa, [después de salir de la escuela] le digo a mi mamá que me dé de comer porque ya me tengo que ir a música (T²², alumna de 7 años, estudiante de solfeo, comunicación personal, 28 de agosto de 2023).

En este orden de cosas, resulta común ver a los niños integrantes de otros niveles correr entre los espacios y escucharlos reír o gritar. Algunos de ellos aguardan a ser recogidos en el lugar por sus familiares; otros más, esperan a que sus hermanos terminen de ensayar; también hay quienes regresan a casa solos, o son encaminados por vecinos afiliados a la misma banda.

2.3.5. Nivel principiante, conociendo el instrumento

En el nivel principiante, los alumnos comienzan por conocer cada parte del instrumento con el que desarrollarán las habilidades necesarias para lograr una buena ejecución. Pero, muchos de los estudiantes ya cuentan con el conocimiento necesario para ejecutar piezas musicales, debido a que durante los ensayos se dedican a repasar músicas como boleros, sones y jarabes; estas obras cuentan con un nivel de dificultad bajo, para que los alumnos se familiaricen con los ritmos.

Como he señalado, este nivel ensaya en la planta alta de la vivienda. El grupo es integrado por niños de entre 6 y 11 años; estos utilizan los instrumentos dados por la maestra, ya que sólo unos pocos asisten con instrumentos propios. Otra de sus particularidades gira en torno a las dinámicas de cada ensayo: la mayoría llega a clase hasta 20 o 30 minutos antes. Este lapso lo aprovechan para armar los instrumentos y buscar los materiales -atriles y partituras- en el espacio dispuesto en la bodega. Una vez que el instrumento se encuentra armado, se dirigen a la planta alta para acomodar sus sillas y atriles, para luego, poder *calentar*²³ antes del ensayo.

Asimismo, los alumnos de este nivel no sólo comparten el espacio de ensayo de lunes a viernes; también comparten las aulas en sus respectivas escuelas primarias. Este es uno de los motivos por los cuales varios lograron formar parte de dicho nivel y, por consiguiente, de la banda *Poj Suun*, puesto que “se corrió la voz” acerca de las clases de música, entre ellos y entre los padres de familia. Durante las clases, es común escuchar a los alumnos preguntarse sobre las tareas pendientes de la escuela, así como su ausencia en los ensayos, cuando tienen tareas en equipo.

²² He optado por el uso de seudónimos para cuidar la identidad de los colaboradores-informantes menores de edad.

²³ “Calentar” hace referencia a un momento previo al ensayo; en este, el niño o la niña repasa escalas o notas prolongadas, a fin de que el sonido fluya afinado y que la embocadura no se canse.

Además, todos los integrantes son originarios de la comunidad de Tlahuitoltepec, a diferencia de la banda, ya que en esta última es posible encontrar a niños provenientes de comunidades cercanas y de otros estados; este aspecto lo abordaré en el siguiente apartado. Al ser originarios de la misma comunidad, es común escuchar pláticas en *ayuuik*; lo mismo ocurre con las indicaciones que reciben de parte de la maestra Gallardo. Finalmente, este nivel está bajo la tutela de la maestra y compositora, Andrea Nataly Luis Pérez.

2.3.6. *Poj Suun*

Tras casi un mes de vacaciones, el jueves 21 de agosto de 2023, los niños de la banda comunitaria retomaron sus ensayos. Dicha ocasión, el ensayo obedeció a un motivo particular: presentarse en un bautizo. El padrino que solicitó la participación de la banda, para el 26 de agosto, era conocido por ser el dentista de la comunidad, quien había buscado previamente a la maestra Leticia Gallardo. Por dicho motivo, el primer ensayo del mes fue dedicado a repasar obras como jarabes, marchas, sones, y otras piezas musicales; además, fue dirigido por la maestra Andrea Nataly Luis Pérez - mejor conocida como la maestra “Nata”-, debido a que, en ese momento, la titular atendía a los visitantes-investigadores que llegaron, ese mismo día, para realizar algunas entrevistas a las integrantes de la banda Viento Florido.

El ensayo con *Poj Suun* se produjo de manera positiva, puesto que entre risas y nervios confesaron tener un poco de temor ante la presentación. A pesar de que muchos llevaban años en este proceso de enseñanza-aprendizaje musical, habían tenido pocas presentaciones en la comunidad. Aquí, la minoría de los alumnos todavía no han memorizado el repertorio musical para esta clase de eventos, por lo que decidieron llevar consigo las partituras.

Al finalizar el ensayo, los alumnos recibieron indicaciones precisas por parte de la maestra “Nata”, quien les recomendó que, si en la presentación se equivocaban, no debían para, pues de lo contrario se produciría un silencio que no sería bien recibido. Además, les indicó que, durante la misa, en la que interpretarían la pieza titulada *Misa Oaxaqueña*, no debían estar platicando o jugando, puesto que el sacerdote podría llamarles la atención. Por último, les recordó, por un lado, traer sus trajes típicos para el evento; por el otro, enfatizó que una banda es un equipo, de manera que si uno de ellos salía, ya sea para ir al baño o para comer, los demás debían continuar con la presentación, puesto que la música no debía parar. En caso de hacerlo, los invitados dejarían de bailar, y ése no es era el objetivo cuando la banda se presenta. Muchos de los niños se quedaron a

ordenar sus carpetas, pues querían asegurarse de llevar las obras musicales adecuadas para este evento.

La etnografía anterior tuvo como objetivo exponer, brevemente, cómo se organiza la banda *Poj Suun* antes de una presentación, además de registrar las acciones y sentires de los niños tras enterarse que se aproxima un evento importante. Entre las características de este nivel formativo, es posible identificar que está integrado por alumnos que tienen de 9 a 16 años. Por lo tanto, en este mismo espacio convergen dos etapas del desarrollo humano: la infancia y la adolescencia. Al respecto, quiero resaltar que, en un principio, mi estudio estuvo enfocado exclusivamente a los infantes; sin embargo, como en todo proceso investigativo, este propósito sufrió modificaciones puesto que la banda recibió innumerables alumnos. Lo anterior tuvo como consecuencia que el nivel más alto fuera constituido por otras edades. De esta manera, enfatizo que dicha agrupación no se limita únicamente a integrar a infantes, sino que recibe a todo aquel que desee aprender este quehacer que, en su mayoría, inicia desde la infancia.

Lo anterior es un sinónimo de una *empresa conjunta*, la cual, dentro de una comunidad de práctica, engloba las responsabilidades que se comparten en un espacio para alcanzar los objetivos del grupo. Aunado a ello, se cubren necesidades comunes, ya que al tratarse de una banda que recién está en formación, no cuenta con todo el ensamble instrumental que debe tener una banda de viento. Por ejemplo, en este caso particular, les hace falta un integrante que toque la tuba. Es por ello que, muchas veces, se invita a otros músicos para que acompañen a estos niños y jóvenes a sus eventos, y de este modo, tengan algún tipo de respaldo.

Ilustración 13. Músicos invitados (refuerzos)



Foto: Lirio Martínez, 26 de agosto de 2023.

Quienes operan como refuerzos de la banda saben que, tal vez, no reciban dinero a cambio, pero sí comida y bebida durante el evento. Generalmente, estos acompañantes son alumnos del CECAM, o conocidos del maestro Josué Martínez, quien también cumple con un rol importante dentro de la formación musical de la banda *Poj Suun*. Además, otro de los motivos para buscar ayuda de músicos externos obedece a que, comúnmente, los eventos que se realizan en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec tienen una duración aproximada de 12 horas, como mínimo. En ellos, la banda es la encargada de acompañar, en todo momento, cada una de las celebraciones, de inicio a fin. Por lo anterior, al tratarse de niños músicos, existen momentos donde se agotan físicamente.

En todos los eventos, los niños y jóvenes son acompañados no sólo por músicos invitados, sino por un maestro o maestra que velan por la seguridad de cada integrante de la banda. Dentro de las dinámicas que los niños deben seguir antes de cada presentación, se encuentra el acudir al punto de reunión que, por lo regular, es el lugar de ensayo. Lo anterior ocurre así por dos motivos: 1) para recoger y armar el instrumento (resguardado en la bodega); y 2) para que los integrantes del grupo salgan a la par hacia el sitio donde se llevará a cabo la presentación.

En contraparte, las dinámicas previas de las clases difieren de los otros niveles, ya que, a pesar de que la cita se confirma para las 4 de la tarde, muchos alumnos suelen llegar retrasados. Argumentan que su impuntualidad se debe a que deben ayudar con las labores del hogar y, al mismo tiempo, que deben avanzar con sus tareas escolares, pues están conscientes de que, muchas veces, el ensayo se extiende hasta 30 minutos más de la hora establecida de salida. En este sentido, la maestra Leticia afirma que los alumnos de este nivel no asisten a los ensayos, debido a las tareas de la escuela, por lo que siempre les sugiere ser responsables, tanto en la banda como en sus escuelas. En muchas ocasiones, los ensayos se realizan con menos de la mitad de los alumnos, ya sea por cuestiones académicas o por factores climáticos. Sobre esto último, por ejemplo, en temporada de lluvia extrema, los padres de familia deciden no enviar a sus hijos a clase para evitar que se mojen o enfermen; de igual forma, la maestra destacó el compromiso de cada uno de ellos:

Ahorita tenemos la fortuna de formar a esta nueva generación que es *Poj Suun* y, bueno, es un poco diferente la situación porque la mayoría es de acá. Entonces, son niños que se están formando, son niños muy dedicados, que también están comprometidos, a pesar de su corta edad, tienen el compromiso con la banda. Ellos llegan a los ensayos y, aunque a veces tienen tareas de más, siempre hacen todo el esfuerzo para llegar al ensayo. Y cuando están en el ensayo, pues se meten a estudiar, y eso de meterse a estudiar va generándoles que vayan avanzando. Y hoy en día, a pesar de su corta edad, hay uno de 9, 10, 11 años, pues empiezan a tocar mucho mejor. Es la disciplina, el ensayo consta de ir agregándole, más que ahorita unos ya se están integrando a la banda Viento Florido, y van viendo escenarios diferentes y que muchísima gente recibe bien el concierto, entonces eso genera en ellos, un cambio de pensamiento, un cambio de actitud, porque ellos mismos se dicen: “tengo que echarle ganas porque la música me está dando esta oportunidad”. Y han sido afortunados porque no cualquiera pisa esos escenarios, y lo saben. Están conscientes, y yo con eso, a pesar de todos los sacrificios que pueda implicar, yo con ver con 1, 2, 3 o 4 que están

cambiando su forma de pensar y de ser, eso para mí ya es bueno, porque eso vale la pena (Leticia Gallardo, comunicación personal, 18 de septiembre de 2023).

Como parte del fortalecimiento de una comunidad de práctica, cada integrante construye un compromiso que se crea en función de la misma banda que, a su vez, se relaciona íntimamente con el compromiso que mantienen con la comunidad. Dentro de las particularidades de este nivel, es posible hallar una diferencia con respecto a los otros: algunos de sus integrantes no nacieron en Tlahuitoltepec. Algunos, nacieron en la capital del estado; otros, en la Ciudad de México. Cuando les pregunté acerca de los motivos por los que llegaron a la comunidad, me comentaron que fue a raíz de que alguno de sus padres era originario de la comunidad. Sin embargo, pese a que muchos estuvieron viviendo sus primeros años fuera de Tlahuitoltepec, todos entienden el *ayuujk*, al ser el idioma con el que se comunican en sus hogares.

En resumen, los integrantes -alumnos, maestros y padres de familia-, que conforman a la Banda Comunitaria *Poj Suun* comparten intereses particulares. El principal de ellos es establecer y fortalecer a la banda en Tlahuitoltepec, para luego participar fuera de la comunidad. A partir de la configuración de esta responsabilidad, se entretienen relaciones y compromisos, tanto dentro del grupo como con la comunidad. Lo anterior es una característica fundamental en una comunidad de práctica; al respecto, no hay que olvidar que la pasión, compromiso, objetivos, éxitos y necesidades de un grupo dan lugar a su conservación y permanencia. Todos estos aspectos se pueden identificar dentro de la banda.

Además, para este punto, es necesario señalar que la identidad y el sentido que se construye a través de la música, implican seriedad y responsabilidad por parte de cada uno de los alumnos, ya sean niños de 6 años o hasta jóvenes adolescentes que comienzan a tomar conciencia del contexto comunal del que forman parte. Finalmente, en este asunto destaca el interés por participar en la vida festiva que se desarrolla en la comunidad de Tlahuitoltepec, ya que para ellos constituye una fuerte motivación para continuar aprendiendo y así, en el futuro, lograr participar en alguna de las celebraciones.

Capítulo III. La enseñanza musical desde una comunidad de práctica en la Banda Comunitaria *Poj Suun*

Flores (2011) señala que la educación musical en las bandas de viento es un aspecto reproducido por y en una cultura, ya que ésta responde a diferentes intereses y necesidades de cada pueblo, sean de tipo político o económico. En el caso de las bandas de viento de Oaxaca, específicamente, en la Banda Comunitaria *Poj Suun*, dicha educación no sólo consiste en que los alumnos sean portadores de conocimientos; más bien tiene la finalidad de construir en ellos, valores e identidades mediante la transmisión de conocimientos musicales, en tanto están ubicados en un territorio comunal que acompaña a la forma particular del contexto donde les es enseñado.

El objetivo de este apartado es dar cuenta de la formación musical en la Banda Comunitaria *Poj Suun*, de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, por medio de la categoría de comunidad de práctica. Aquí, me interesa describir cómo los niños y niñas construyen los aprendizajes necesarios para la ejecución de diferentes instrumentos de viento; en este proceso, los maestros formadores de bandas y los padres de familia desempeñan un papel importante. Para el desarrollo del apartado, retomaré la investigación de la maestra Soledad Hernández, *El arte de aprender, ser músico y hacer música en comunidad: La Banda Infantil y juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya, Oaxaca*. En ella, la autora emplea la categoría de *comunidad de práctica* para argumentar que, dentro de la construcción musical, se relacionan aspectos como la identidad, el significado, la colectividad, la práctica y la experiencia de un contexto sociohistórico y cultural, concluyendo que, para el caso de las bandas de viento de las diferentes comunidades oaxaqueñas, “el aprendizaje se construye en un ámbito informal como una necesidad de pertenencia -no como una obligación institucional-, la cual se articula entre lo singular y lo colectivo” (2015, p.208).

En primer lugar, conceptualizaré la categoría de enseñanza-aprendizaje, que resulta uno de los ejes fundamentales de mi investigación. En segundo lugar, abordaré los tipos de educación que existen dentro de las instituciones legitimadas por el Estado, a fin de diferenciarlas de los procesos de formación de las bandas de viento que predominan en las comunidades de Oaxaca, donde los aprendizajes musicales, generalmente, se producen en espacios informales. Luego, describiré el proceso de formación de cada nivel que constituye a esta banda -solfeo, principiante y banda-, donde se llevan a cabo diferentes prácticas para la formación musical; esto se demuestra en su asistencia a ensayos y eventos, así como en la participación que tienen dentro y fuera de la

comunidad. En esta sección, destacaré las diversas estrategias que se emplean para la transmisión de conocimientos musicales que, comúnmente, guardan relación con la organización interna, es decir, desde el cuidado de los instrumentos, hasta los métodos musicales implementados para la enseñanza.

Aunado a esto, presentaré las etnografías de dos acontecimientos que se presentaron durante mi trabajo de campo: la primera, con relación a cómo los alumnos de la Banda *Poj Suun* se vinculan con otras bandas visitantes; esta actividad se denomina “conectividad y convivencia musical”. La segunda, enmarca el proceso de preparación para el concurso “Tengo un Sueño”, llevado a cabo en 2023. Finalmente, hablaré de la importancia de los formadores de banda, por lo que haré uso del material etnográfico obtenido en la cuarta sesión del taller referido. Por último, hablaré acerca de la trayectoria académica y laboral de la maestra titular de la banda, Leticia Gallardo Martínez, música, compositora y directora de bandas, conocida a nivel nacional e internacional.

3.1. Conceptualización de la categoría enseñanza-aprendizaje: el estudio de lo educativo desde una visión antropológica

En este apartado conceptualizo la categoría de *enseñanza-aprendizaje* dentro del ámbito educativo; particularmente, me interesa describir la relación que establece el término con la educación musical y el territorio. Para ello, tomaré como punto de partida los estudios de Alaya (2020).

Desde la antropología, Alaya indica que el ámbito educativo en México es considerado como un campo de investigación sólido desde el siglo XX, como resultado de un conjunto de investigaciones que se realizaron en el territorio. Mediante ellas, se lograron entablar diálogos en torno a temas educativos, mismos que abonaron al desarrollo de este campo. De acuerdo con la autora, se debe tener una conciencia crítica frente a la temática de la educación en México, ya que resulta compleja al involucrar distintos aspectos de la vida de las personas y las sociedades (Alaya, 2020). Por ende, es necesario tomar en cuenta aquellos lugares y personas que se desenvuelven en contextos de desigualdad; por ejemplo, aquel donde niños y niñas trabajan en las calles en lugar de asistir a la escuela; o los casos donde los recursos económicos sólo permiten solventar la educación de alguno de los integrantes del hogar. A ello, debe aunarse una reflexión acerca de los lugares de residencia, frecuentemente comunidades indígenas, que obligan a los alumnos a horas de traslados para llegar a sus recintos educativos. En México, la cuestión educativa es, sin duda, uno de los aspectos que más diferencia a los sujetos sociales.

En la discusión teórico-antropológica respecto al campo educativo nacional, en primer lugar, se encuentra lo propuesto por el filólogo Francisco Pimentel (como se citó en Ayala, 2020), quien sugirió que la educación mexicana debería estar basada en conocimientos históricos, culturales y lingüísticos. Lo anterior considerando la ausencia de una investigación que enlace lo educativo y las situaciones indígenas. Luego, a partir de la década de 1920 y hasta antes del Cardenismo, se propusieron diversos proyectos educativos que vincularon la investigación antropológica y lingüística con la educación rural e indígena. No obstante, después de la década de 1970 y durante las últimas décadas del siglo XX, los antropólogos mexicanos criticaron esto, lo que derivó en una perspectiva de corte político. En consecuencia, se afirmó que tales ideas abonaron, principalmente, a los programas educativos gubernamentales, pues diseñaron “proyectos aplicados que causaron procesos de etnocidio y desplazamiento lingüístico evidentes y casi irreversibles entre la población considerada indígena” (Ayala, 2020, p.140).

En este sentido, en México existe una escasa formación de especialistas antropólogos orientados al ámbito educativo. Por lo tanto, vale la pena preguntar, desde este campo, lo siguiente: ¿qué es enseñar? ¿qué es aprender? Ciertos teóricos de la educación han planteado las mismas interrogantes, con miras a desentrañar qué implica el proceso de enseñanza-aprendizaje en diferentes contextos dentro -y fuera- del país. Al respecto, Ayala (2020) apunta que estudiar la educación desde la antropología involucra la observación detallada de los procesos y prácticas de socialización, transmisión, apropiación, adquisición, desarrollo y modelación de los conocimientos y saberes. Antes de abordar la relación que permea el proceso de enseñanza-aprendizaje musical con el territorio, expondré algunas definiciones de la categoría, dado que considero importante enunciar lo que se ha propuesto, desde diferentes áreas y disciplinas, en torno a dicho concepto.

Un autor emblemático para analizar los procesos de enseñanza y aprendizaje es Jean Piaget, quien orientó su esfuerzo e interés a conocer cómo las personas desarrollan el conocimiento. Así, desde una perspectiva constructivista, para Piaget “el conocimiento se construye desde dentro y todos los sujetos tratan de comprender su medio estableciendo una relación entre el conocimiento que ya tienen y la nueva información” (Doménech, 2017, p.4). En este sentido, de acuerdo con el autor, el conocimiento debe tomarse como una construcción, en el que el proceso de la obtención de conocimientos desarrolla los niveles cognitivos del ser humano.

Otro de los autores relevantes que explicaron el proceso de enseñanza-aprendizaje es Ausubel quien, por medio de la teoría del aprendizaje verbal significativo, propuso que todos los

sujetos “aprenden de modo significativo cuando construyen sus propios saberes, partiendo de los conocimientos previos que poseen” (Doménech, 2017, p.6). Finalmente, se encuentran los postulados de Vygotski, quien planteó que la actividad humana está socialmente mediada e históricamente condicionada (Doménech, 2017, p.6). Dentro de sus aportaciones más significativas está la teoría denominada “Zona de Desarrollo Próximo”, que consiste en:

[...] la distancia que hay entre el *nivel real-actual de desarrollo* (determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, sin la ayuda de otra persona) y el *nivel de desarrollo potencial* determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración de un compañero más capaz. (Doménech, 2017, p.10).

Es decir, los docentes tienen la función de distinguir entre aquello que el alumno es capaz de realizar por sí mismo, frente a aquello de lo que es potencialmente capaz con ayuda de los demás. De esta manera, con el objetivo de brindar un panorama general -pero al mismo tiempo, detallado- respecto a lo que es la enseñanza y el aprendizaje desde diferentes enfoques teóricos-pedagógicos, he retomado la tabla propuesta por la pedagoga Sarmiento (2007); en ella, es posible identificar y diferenciar los distintos procesos de enseñanza y aprendizaje, de acuerdo con la corriente teórica que se aplique, a saber:

Figura 19. Diferencias teóricas entre los enfoques: Conductismo, Cognitivo y Constructivismo.

ASPECTOS DIFERENCIALES	CONDUCTISMO	COGNITIVISMO	CONSTRUCTIVISMO
Supuestos Teóricos	Modelo E-R y reflejos condicionados	Modelos de procesamiento de la información	Teoría constructivista del conocimiento
Conocimiento	Respuesta pasiva y automática a estímulos externos	Representaciones simbólicas en la mente del aprendiz	Construcción individual por interacciones entre sujeto y objeto
Aprendizaje por	Asociación	Transmisión	Reestructuración
Construcción del Aprendizaje	La experiencia produce errores en la comprensión de la realidad	El alumno necesita muchas experiencias	A través de la experiencia
Contenidos de Aprendizaje	Preespecificados	Preespecificados	Rechazan la preespecificación
Contexto de Aprendizaje	Ambientalista (Aprendizaje controlado)	Reales y permiten aislarse (Aprendizaje por instrucción)	Realistas (Aprendizaje por experiencia)
Estrategias de Aprendizaje	Son controladas por el ambiente	Unas son específicas y otras son consensuadas	Individuales y personales. Los alumnos controlan su propia instrucción
Aprendizaje Activo y Colaborativo	Aprendizaje pasivo y no negociado	Aprendizaje activo y no necesariamente negociado	Aprendizaje activo y negociado
Metodología de estudio	Métodos objetivos: observación y experimentación	Técnicas de análisis de tareas	Métodos: histórico crítico, de análisis formal y Psicogenético
Evaluación	En función de los objetivos terminales	Considera su separación del contexto	Evaluación dentro del contexto
Sujeto	Pasivo	Activo	Dinámico
Interpretación personal	Otros deciden lo que el alumno debe saber	La estructura del aprendizaje no es única	Cada alumno tiene una interpretación personal

Fuente: Sarmiento, 2007 (p.33).

Según la tabla anterior, y tomando en cuenta a la comunidad de práctica, es posible apuntar que el proceso de enseñanza-aprendizaje musical que se desarrolla en *Poj Suun* se ubica en la corriente teórica del constructivismo, pues este tipo de aprendizaje se produce mediante la experiencia y participación; ambos aspectos resultan esenciales para la comunidad. Además, en ellos subyacen otros factores, como la libertad de decisión que le es proporcionada al alumno, con respecto a la adquisición de conocimientos para el desarrollo de sus habilidades; todo ello, sin mencionar que cada uno despliega su propia interpretación del contexto en el que se desenvuelve.

Ahora bien, ¿cómo podríamos definir el proceso de enseñanza-aprendizaje? Como se ha visto, los primeros teóricos -así como algunos contemporáneos-, han considerado este proceso como dos categorías separadas, pero, al mismo tiempo, funcionales, siempre y cuando estén juntos. Navarro y Samón (2017) apuntan que, en la literatura científica-pedagógica, es común encontrar definiciones atravesadas por las experiencias personales de los autores, puesto que, en algunos casos, no se emplean los mismos términos, a pesar de que los métodos parezcan ser similares. A su vez, la mayoría de las posiciones pedagógicas creen que algunos métodos para diferenciarlos son similares, como también hay quienes afirman que el método de enseñanza es dicotómico.

La comunidad científica ha aceptado algunas definiciones separadas acerca de lo que es enseñanza y lo que implica el método de aprendizaje; sin embargo, Navarro y Samón concluyen que estos términos:

[...] hacen alusión a los métodos utilizados por el profesor para el logro de objetivos de enseñanza, se consideran los métodos de enseñanza como métodos de enseñanza-aprendizaje, siendo que el método de enseñanza tiene una intención, con una perspectiva y se proyecta a un resultado; y el de aprendizaje tiene otra intención, otra perspectiva, y se proyecta a otros resultados. (2017, p.30).

De esta forma, la enseñanza-aprendizaje se trata de un proceso complejo que, inclusive, debe considerar los contextos en el que el profesor o profesora desarrolla y comparte los conocimientos, ya que dichos términos tienen diferentes intenciones, perspectivas y buscan alcanzar distintos resultados (Navarro y Samón, 2017, p.30). Por otro lado, la Red Interagencial para la Educación en Situaciones de Emergencia (s.f.) argumenta que dicho proceso se realiza cuando los estudiantes y docentes se relacionan entre sí; es decir, la enseñanza es la que planifica -basándose en las necesidades del grupo-, mientras que el aprendizaje es el medio por el cual se

ponen en marcha los distintos métodos para llegar al conocimiento requerido.

Desde mi punto de vista, considero a la categoría de enseñanza-aprendizaje como el medio por el cual, tanto alumnos como docentes, llevan a cabo un intercambio de conocimientos, saberes o experiencias; en este, el docente cumple con una función que va más allá de lo académico, debido a que durante el proceso deben contemplarse todas aquellas diferentes interpretaciones que surgen desde sus propios contextos a fin de concientizar al alumnado bajo su cargo.

3.2. Las *otras* pedagogías: el proceso de enseñanza-aprendizaje y su relación con la música y el territorio

Ayala (2020) menciona que, desde la antropología, estudiar la educación en México implica la observación detallada de los procesos y prácticas de socialización, transmisión, apropiación, adquisición, desarrollo y modelación de los conocimientos y saberes producidos dentro de los contextos educativos. Además, sostiene que los procesos de enseñanza-aprendizaje se caracterizan por ser diversos pues, en un sólo espacio -esto es, el aula-, convergen distintas lenguas, diferentes formas de vivir o relacionarse, e incluso, distintas formas de actuar socialmente. En este sentido, el propósito de esta sección es conceptualizar el proceso de enseñanza-aprendizaje desde el quehacer musical, enfatizando en el caso de la entidad oaxaqueña, donde el asunto se encuentra fuertemente ligado a la cuestión del territorio.

El sistema educativo en México está compuesto por los niveles básico, medio superior y superior, en las modalidades escolarizada, no escolarizada y mixta. De acuerdo con el artículo 3ro. de la Constitución Mexicana, se afirma que todo individuo tiene derecho a la educación, así como el Estado tiene la obligación de impartirla y garantizarla (Gobierno de México, 2015). En este sistema, encontramos tres principales tipos de educación: formal, informal y la no formal. De acuerdo con el profesor Manuel Luján (2010), estos tres tipos de educación abarcan un panorama extenso, donde es necesario considerar criterios como la organización y la programación; a esto, añadiría, los espacios. El autor define los criterios anteriores como sigue:

Educación formal: es, naturalmente, el “sistema educativo” altamente institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que se extiende desde los primeros años de la escuela primaria hasta los últimos años de la universidad.

Educación informal: tiene aquí el sentido de un proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento mediante las experiencias diarias y su relación con el medio ambiente.

Educación no formal: es toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del marco del sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizaje a subgrupos particulares de la población, tanto de adultos como niños. (Luján, 2010, p.101).

En la siguiente tabla, se puede identificar en qué consiste cada tipo de educación, así como precisar algunas de sus características:

Figura 20. Diferencias entre Estilos de Enseñanzas

<u>Formal</u>	<u>No formal</u>	<u>Informal</u>
Normalmente se da en la escuela	Fuera de la escuela	En cualquier lugar
Puede ser representativo	Normalmente de apoyo	De apoyo
Estructurada	Estructurada	No estructurada
Preestablecida	Normalmente preestablecida	No preestablecida
La motivación es típicamente más extrínseca	La motivación podía ser extrínseca pero típicamente es intrínseca	La motivación es fundamentalmente intrínseca
Aprendizaje obligatorio	Aprendizaje normalmente voluntario	Aprendizaje voluntario
El maestro como guía	El maestro puede ser un guía	El alumno como guía
El aprendizaje es evaluado	El aprendizaje normalmente no es evaluado	El aprendizaje no es evaluado
Secuencial	Normalmente no secuencial	No secuencial

Fuente: Cabello, 2020, (p.17).

Al respecto, es necesario reflexionar sobre lo siguiente: ¿cómo se realizan los diferentes procesos de enseñanza-aprendizaje desde el ámbito musical? Cabello (2020) destaca que, en el caso particular del aprendizaje formal, la educación musical se concentra en instituciones privadas o de gobierno. El objetivo de este tipo de educación es cualificar a los profesionales en música, organizando la transmisión de conocimientos por cursos, ciclos o grados escolares. El diseño se basa en los programas curriculares que, muchas veces, están diseñados por el Estado. En el caso particular de la educación no formal en el quehacer musical, generalmente se produce fuera de las instituciones; sin embargo, cuenta también con una estructura preestablecida por quienes la imparten. Finalmente, la educación informal se puede impartir en cualquier lugar, puesto que el aprendizaje se genera de manera voluntaria.

Desde mi punto de vista, la educación musical junto con los diferentes procesos o métodos de enseñanza-aprendizaje que se implementan en la Banda *Poj Suun*, están encaminados a caracterizarse como una educación no formal, ya que cuentan con objetivos de corto y largo plazo; lo anterior, dado que el “estilo de aprendizaje se describe como una forma particular en la que un individuo aprende un modo de pensar, un medio preferido para adquirir conocimiento y hábitos y estrategias asociadas con el aprendizaje” (Cabello, 2020, p.18). Además, la banda y los docentes a cargo, aplican sus propias prácticas de aprendizaje, recurriendo a métodos que son considerados una herramienta de carácter formal, o incluso, a la elaboración de sus propios materiales para la transmisión de conocimientos musicales (más adelante abordaré los materiales que la banda emplea para el desarrollo de las habilidades teóricas y prácticas en el quehacer musical).

En México, el estudio de la música se ubica dentro de instituciones educativas de carácter formal; muchas veces, su estudio se ha considerado como un privilegio al que sólo ciertas clases y grupos sociales tienen acceso (Flores, 2011). Algunas de estas instituciones son los conservatorios de música, que se encuentran en la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, entre otras. En el caso de instituciones públicas, como el Conservatorio de Música -perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura- y la Facultad de Música -perteneciente a la UNAM-, se sabe de antemano que las matrículas de alumnos son limitadas. Estas instituciones tienen un mismo objetivo: formar a profesionales mediante planes de estudio relacionados con la música europea y estadounidense; en ellos, la música mexicana -conocida tradicionalmente como *música popular*-, deviene en un aspecto de interés de segundo plano (Flores, 2011).

Flores (2011) afirma que, cuando se enseña música popular o música indígena en estas

instituciones, se hace de una manera muy inconsciente, puesto que los músicos en proceso de formación no toman en cuenta los cantos, ritmos o las diferentes formas de vida del lugar de donde son originarias ciertas piezas musicales. Así, el asunto está fuertemente ligado a cuestiones relativas al territorio. Además, se dejan a un lado los significados de la música para estos pueblos. Por ende, hay que considerar que la educación musical en contextos indígenas en México ha sido un proceso histórico pues, a lo largo del siglo XX, han compartido un interés particular: fortalecer el quehacer musical como un aspecto importante para la vida ritual y cotidiana de cada pueblo.

En este punto, quiero precisar la relación existente entre el proceso de enseñanza-aprendizaje, la música y el territorio. Antes he mencionado que los procesos educativos de enseñanza-aprendizaje en la música se generan de diversas maneras; en ellas, se deben tomar en cuenta los diferentes contextos políticos, económicos y sociales. Sin embargo, estos procesos, en de la entidad oaxaqueña, están estrechamente ligados al sentido del territorio; es decir, la música que es aprendida en las comunidades tiene un sentir distinto a la aprendida en instituciones formales. Antes de ahondar en este tema, expondré brevemente algunas definiciones sobre qué es el territorio, desde una perspectiva antropológica, con la finalidad de que el lector comprenda lo que significa aprender música dentro de las comunidades indígenas de Oaxaca.

Nates (2010) afirma que el territorio es una significación, por ello, se le asignan nombres y hasta dimensiones. Para ella, el territorio resulta una significación cultural con variadas implicaciones, tanto a nivel social como económico. Para el caso de la antropología, se cuenta con la etnografía como una herramienta para establecer diferencias entre lo que se entiende por territorio, tierra, región, o simplemente, un espacio determinado. Por otro lado, diversas disciplinas, como la ecología, han retomado al territorio como un área defendida cuyo poder es el de alimentar a los seres humanos; en tanto que la geografía social es una disciplina que:

[...] la ha abordado como un escenario de poder, de gestión y de dominio del Estado de individuos, de grupos y de organizaciones y de empresas locales, nacionales y multinacionales, pero también como una superficie terrestre demarcada que conlleva una relación de posesión por parte de individuos o grupos, y que contiene límites de soberanía, propiedad, apropiación, vigilancia y jurisdicción. (Nates, 2010, p.211).

En cierto modo, los estudios antropológicos que han abordado la cuestión la han expresado

como una construcción meramente cultural, esto es, “con percepciones, valoraciones y actitudes territoriales diferentes, que generan relaciones de complementación, de reciprocidad, pero también de confrontación” (p.211). Además, se ha expresado como un portador de “una doble naturaleza” (Nate, 2010), es decir, “una que lo convierte en un tema para el estudio de una sociedad, en la que el territorio es sólo un medio. Y otra naturaleza de tipo más cosmo geográfico, en la que el territorio cobra cuerpo como objeto mismo de estudio” (2012, p.211).

De esta manera, el territorio no es uno sólo en sí mismo, ya que cada sujeto -o actor social- lo interpreta de acuerdo con sus intereses o modos de vida. La anterior interpretación contiene dos escenarios, lo individual y lo colectivo, que están sujetos al ordenamiento social y político, y a la posibilidad de acceder a los recursos económicos destinados al hogar (Nate, 2010). Por lo tanto, siguiendo a la autora, el territorio es multidimensional y multiescalonado. El primero, hace alusión a tres órdenes: la materialidad; la psiquis individual y su participación dentro de las representaciones colectivas, sociales y culturales. El segundo, se refiere a que el territorio está dividido por dimensiones y escalas, denominadas como territorialización y territorialidad. La primera, alude al control por parte de una persona, grupo social o Estado; la segunda, es entendida como la producción práctica del territorio a través de la económica, la religión, los procesos políticos, entre otros.

Por su parte, Ther Ríos (2012) sostiene que la Antropología del Territorio tiene como propósito construir una aproximación teórica-metodológica de los imaginarios territoriales y los modos de vivir -o habitar- de los sujetos sociales. En este sentido, para el autor, las categorías de territorio y espacio han sido retomados como sinónimos; no obstante, menciona que estos son dos objetos de estudio completamente diferentes, por lo que concluye que el territorio se asocia más a las apropiaciones de grupos determinados.

Finalmente, Llanos apunta que la categoría de territorio es un concepto teórico y metodológico ya que:

[...] explica y describe el desenvolvimiento espacial de las relaciones sociales que establecen los seres humanos en los ámbitos cultural, social, político o económico; es un referente empírico, pero también representa un concepto propio de la teoría. (2010, p.207).

De acuerdo con Llanos (2010), en el territorio, los sujetos intercambian o entrecruzan de

manera simultánea diversos tipos de procesos sociales y, al mismo tiempo, diferentes nociones e interpretaciones de lo que perciben. Al respecto, considero que en Tlahuitoltepec, la noción de territorio se encuentra estrechamente relacionada con aspectos espirituales, mismos que acompañan a los sujetos en la cotidianidad. Lo mismo sucede en el caso de la enseñanza y el aprendizaje musical; como mencioné, los alumnos que aprenden la llamada “música popular” o “música indígena” en instituciones formales, no toman en cuenta los cantos, ritmos o las diferentes formas de vida de un territorio, donde ciertas piezas fueron creadas con un fin, ya sea para llevar ofrenda o para realizar alguna fiesta patronal.

A su vez, el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música en Oaxaca, se produce de maneras diferenciadas; sin embargo, todas comparten etapas -o niveles- dentro de su formación, así como las interacciones y creaciones de los miembros de la banda con la comunidad; este aspecto resulta central pues hace constar su participación social con los demás. En tal sentido, el proceso de enseñanza-aprendizaje se encuentra ligado al plano sociocultural, debido a que la participación de los integrantes de la banda -un aspecto característico de la comunidad de práctica- se construye paulatinamente a través de experiencias, ayudas y conocimientos de los otros.

De este modo, los conocimientos teóricos y prácticos que los alumnos adquieren durante su proceso de enseñanza-aprendizaje tiene como objetivo su participación en la vida festiva (como se verá en el siguiente capítulo). De acuerdo con Wenger (2001), estos conocimientos los transforman en quienes son y en lo que quieren ser; es decir, resultan una experiencia de identidad que se genera en cada participación social de los alumnos con el resto de la comunidad.

En Oaxaca, la educación musical es un tema extenso. Por un lado, se encuentra la educación formal; en ella se ubican instituciones como la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) -que actualmente imparte la licenciatura en música-, o el Centro de Iniciación Musical de Oaxaca (CIMO). Esta última fue creada por la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca (SECULTA), con la intención de que los alumnos formados iniciaran el Nivel de Técnico Musical. No obstante, los programas de estudio de dichas instituciones contemplan modelos europeos para la profesionalización de los músicos. Por otro lado, existe la educación comunitaria, que está atravesada por procesos educativos y pedagogías comunales de autogestión (Salgado, 2022). El proceso educativo en un espacio comunal es distinto a los sistemas escolarizados, porque “se aprende y se enseña en distintos momentos de la vida festiva y social de una comunidad” (Salgado, 2022, p.14). Los conocimientos musicales que han formado parte de la vida diaria de Tlahuitoltepec

son transmitidos, principalmente, de forma oral; sin embargo, los músicos aprenden también mediante la lectura y escritura de partituras.

Ciertos grupos sociales como la *familia* -donde se establece la principal vía de contacto con la música-, la *iglesia* -la principal institución, en ciertas comunidad de Oaxaca, que se ha encargado de la educación musical desde el periodo virreinal hasta nuestros días-, los *formadores de bandas* -que cumplen con el rol de transmitir conocimientos musicales a través del proceso de lecto-escritura- y, por supuesto, los diferentes *centros de capacitación* -como el CECAM-, tienen como objetivo formar a músicos profesionales desde la idea de servir a un pueblo. Es decir, desde la colectividad (como las escoletas o las otras bandas de viento, que también son parte de la comunidad) se propicia que la educación musical se convierta en un derecho social que va más allá de las aulas, o bien, se configure como una actividad importante para el servicio de la comunidad.

El maestro José González (2018) menciona en su tesis que, el territorio Mixe ha gestionado proyectos formativos que buscan desarrollar procesos de formación situados, ya que posibilitan la alfabetización y, al mismo tiempo, revitalizan los saberes ancestrales del pueblo; todo ello, en respuesta a la fragmentación de la vida en el mundo occidental. Dichos proyectos son el BICAP, el CECAM, ESMMI, UNICEM o ISIA, que han sido pensados desde las necesidades comunitarias.

Por lo anterior, mediante el título de este apartado, he procurado hacer referencia a todos aquellos elementos que se toman en cuenta durante el proceso de enseñanza-aprendizaje musical; estos mismos, dentro de la educación formal pierden fuerza, o el interés de parte de las agrupaciones que son formadas en la comunidad. En palabras de Hernández:

[...] la educación musical dentro de la banda de viento, desde la perspectiva de la comunalidad [...] sienta sus bases en la colectividad y no en la individualidad, la fundamentación comunitaria refuta los supuestos de las concepciones occidentales, desde la comunalidad uno de los elementos que la definen es el servicio comunitario, representado en el sistema de cargos, siendo así, la educación musical comunitaria reproductora de estos valores. Estas reflexiones de la forma de vida de la comunidad [...] han sido base para fundamentar pedagógica y filosóficamente los proyectos educativos de Tlahui. (2021, p.8)

Para dejar en claro los puntos que son importantes de las *otras pedagogías*, es necesario subrayar que la educación musical es vista como parte de su forma de vida, es decir, donde las

experiencias de alumnos, maestros, líderes comunitarios, intelectuales de la comunidad, padres y madres de familia contribuyen a su persistencia, al tiempo que la configuran como una productora de valores que trasciende el tiempo; a su vez, esta consolida un conjunto de beneficios para la localidad. Por consiguiente, este territorio es conocido en la actualidad, a nivel estatal y nacional, como el lugar donde se han formado cientos de músicos.

En Tlahuitoltepec existe una organización comunitaria para el sostenimiento de la banda de viento municipal; esta contempla los siguientes cargos: el Comité de Banda, integrada por el presidente, suplente, secretario, tesorero, y ocho vocales; el capillo; el topil, encargado de la seguridad de los músicos en las festividades; por último, el mayordomo y mayordoma (Hernández, 2021, p.46). Sin embargo, la Banda Comunitaria *Poj Suun* cuenta con un tipo de organización particular, donde la responsabilidad recae en las manos de las maestras y maestros que tienen a su cargo la formación musical de los alumnos.

En ambos casos, la enseñanza musical cumple con los elementos indispensables para su desarrollo, los cuales pueden ser explicados mediante la propuesta de Hernández (2015). En su estudio de caso de Tlacoahuaya, Oaxaca, afirma que la formación musical en las bandas de viento puede ser entendida a través la categoría de *comunidad de práctica*, retomado del sociólogo Etienne Wenger, quien considera que el aprendizaje en estas comunidades inicia en la práctica social que se genera en ámbitos informales. Citando a Hernández, esta comunidad “se refiere al espacio donde las personas se congregan con el fin de desarrollar un conocimiento especializado, compartiendo aprendizajes basado en la reflexión sobre experiencias prácticas” (2015, p.208).

Para Wenger (2001) una comunidad de práctica, dentro del contexto educativo, plantea ciertas consideraciones básicas en torno al aprendizaje. Una de ellas refiere que el aprendizaje es un fenómeno social, puesto que nadie aprende solo. Los seres humanos están en constante aprendizaje -todos los días, a todas horas-; aprenden una nueva práctica simplemente haciéndola, guiada por una o más personas con experiencias previas. Por otro lado, el autor apunta que el aprendizaje dentro de una comunidad de práctica, ocurre en la acción situada; dicho de otra forma, en palabras de Vásquez Bronfman, “se aprende una práctica a través del involucrarse en dicha práctica y en el contexto en la cual ésta se realiza” (2011, p.57).

La práctica aludida por Wenger (2001) es indicativa de todos los recursos históricos y sociales que sustentan el compromiso de la acción. Respecto a la categoría de comunidad, resultan aquellas configuraciones sociales en las que nuestra participación es reconocible como

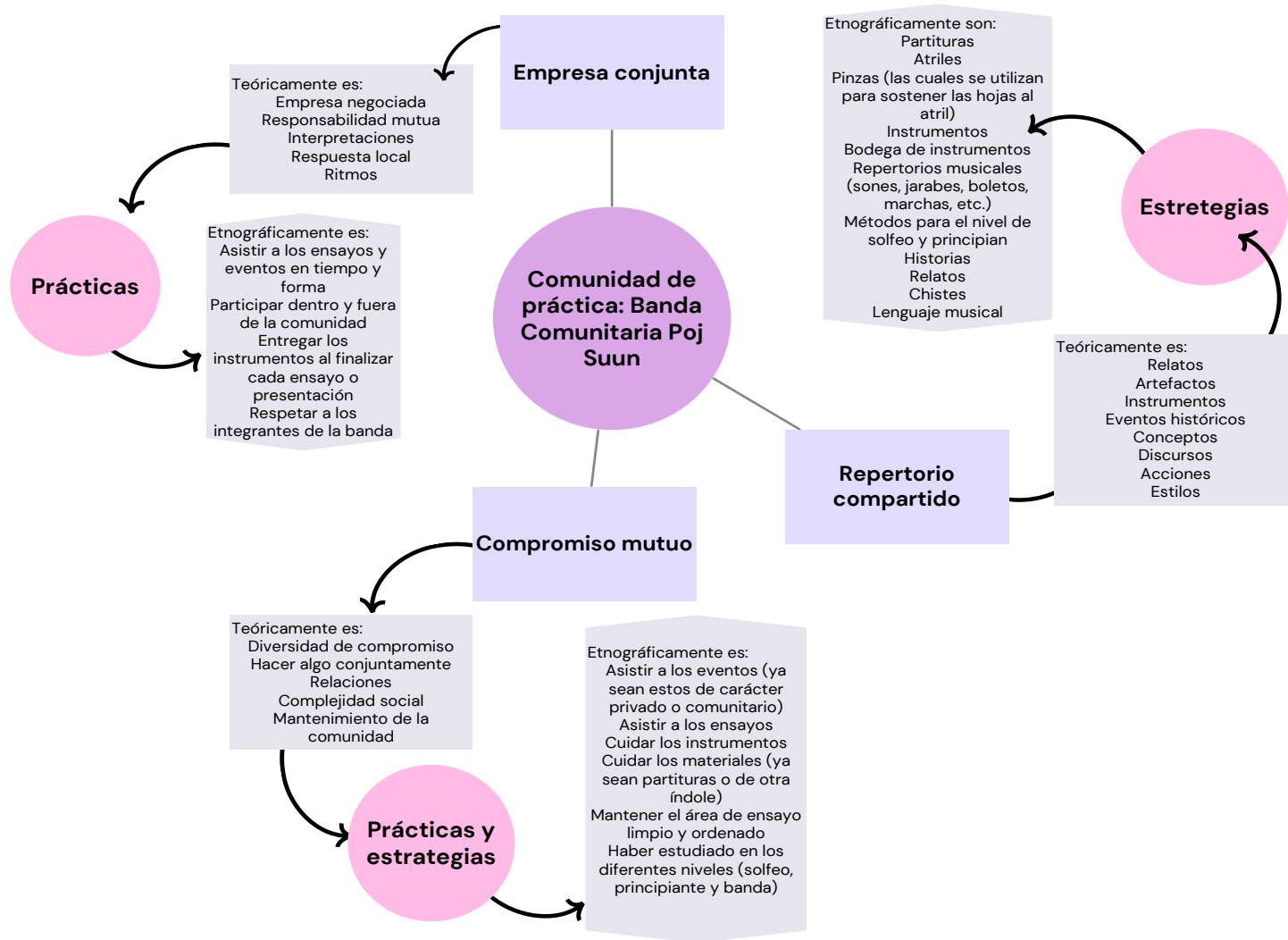
competencia (Wenger, 2001 como se citó en Hernández, 2015). Así, las bandas de viento en las comunidades se desarrollan, principalmente, en espacios informales; su objetivo es construir conocimientos musicales de manera colectiva y/o comunitaria, a través del intercambio constante de experiencias, saberes y emociones, teniendo como eje la participación social del grupo.

Aunado a lo anterior, y recordando que la categoría de comunidad de práctica contiene tres dimensiones fundamentales para su creación y pertenencia -esto es, compromiso mutuo, empresa compartida, repertorio compartido-, en la Banda Comunitaria *Poj Suun* tales dimensiones pueden localizarse en los siguientes elementos:

1. **Compromiso mutuo:** se trata del momento en que el infante asiste a sus ensayos diarios. Como se recordará, para que los niños tengan una participación más activa en los diferentes eventos, deben contar previamente con un conocimiento detallado de las piezas que se tocarán en cada ocasión. Por otro lado, esta dimensión se produce cuando los niños asisten, a los eventos -ya sean de carácter privado o comunitario-, en la hora y lugar indicados. También, puede afirmarse que se genera un compromiso mutuo cuando los niños cuidan los instrumentos musicales y los materiales (partituras, atriles, métodos, entre otros) que se les proporcionan en el centro de formación. Finalmente, existe un compromiso mutuo cuando se establecen las reglas para la convivencia, por ejemplo, acerca del cuidado y la limpieza del espacio de ensayo; esto último es un aspecto importante dentro de la banda.
2. **Empresa compartida:** esta dimensión, dentro de una comunidad de práctica, engloba la responsabilidad que se comparte dentro del grupo. En la banda *Poj Suun* estaría dada por la asistencia de los alumnos a los ensayos, o bien, cuando participan dentro o fuera de la comunidad. De igual modo, esta dimensión se hace patente cuando los alumnos establecen una línea de comportamiento y respeto entre ellos.
3. **Repertorio compartido:** esta última engloba lo que históricamente ha creado el grupo, aunado a lo que actualmente existe dentro de su organización interna. Por ejemplo: los atriles, las partituras, las pinzas para sostener las hojas al atril, el repertorio musical, la bodega de instrumentos y todo lo que en él se encuentra, incluido el lenguaje musical. Aquí, se ubica la subjetividad, esto es, las historias, las experiencias, los relatos, e incluso, los chistes.

En resumen, los alumnos de la Banda Comunitaria *Poj Suun* se encuentran inscritos en este proceso complejo, cuyo eje articulador es la participación social y el compromiso que cada uno de ellos asume. En conjunto, resultan aspectos fundamentales de una comunidad de práctica. Para sintetizar lo anterior, presento la figura 21 que contempla dos partes fundamentales: por un lado, la explicación teórica, que expone cada dimensión contenida por una comunidad de práctica; por otro lado, la parte etnográfica, que describe y ubica cada una de estas dimensiones en el caso de estudio. A su vez, en la figura se indican cuáles son las prácticas y estrategias que se implementan dentro de la banda, relacionadas con las tres dimensiones antes expuestas.

Figura 21. Datos etnográficos del proceso de enseñanza-aprendizaje musical en *Poj Suun* dentro de una comunidad de práctica



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos obtenidos durante el trabajo de campo (junio-agosto de 2023).

3.3. ¿Cómo aprenden los infantes la música?

El aprendizaje de la música en la Banda *Poj Suun*, desde el ámbito pedagógico, se realiza por medio de tres aspectos fundamentales: leer, cantar, e interpretar las notas y piezas musicales. Durante mi trabajo de campo (junio-agosto de 2023) observé que dicho proceso, a su vez, se efectuaba en tres fases: solfeo, principiante y banda. Para alcanzar el siguiente nivel, los alumnos deben aprender y adoptar ciertas habilidades que ayudan en su desarrollo musical. Considerando esto, el objetivo del presente apartado es describir cómo los alumnos de los tres niveles aprenden la música, en tanto son parte de una comunidad de práctica.

Para iniciar con el aprendizaje musical, los alumnos ingresan al nivel de *solfeo*, que tiene como objetivo enseñar la lecto-escritura musical. En esta primera fase, los alumnos aprenden puntos básicos y esenciales, como:

[...] la redonda como unidad, blancas medios, negras como cuartos, redonda con puntillo, blanca con puntillo, blanca con doble y triple puntillo, negra con puntillo, negra con doble y triple puntillo, practicar medias corcheas a tiempo y a contratiempo, luego dos, tres notas después del tiempo, síncopa de corchea, corchea con puntillo y doble puntillo, corchea con puntillo, corchea con puntillo del lado derecho, combinación de medias corcheas con doble corchea, combinación de doble corchea con la contraria, tresillo escrito en tres formas, tresillos y seisillos de doble corchea, tresillos en dos tiempos, cuatro tiempos, quintillo, doble corchea con puntillo, dos formas sin la primera, segunda, tercera y cuarta notas, y síncopas de doble corchea escrito de las tres formas. Esto no lo entiende nadie cuando se lo dices, pero en la práctica es muy fácil. Contratiempo de doble corchea, tiempo de doble corchea, doble corchea quitando las dos notas de en medio, compases de octavas, de dos, tres, cuatro, seis, nueve y 12 octavas, compases de dos octavas, tres octavas hasta llegar a los 16 octavas y compases de medios. (Sánchez, 2007, como se citó en Hernández, 2015, p.224).

Para cumplir con el objetivo de aprender a leer, entonar e interpretar las notas, se hace uso de un método llamado *Guía de Iniciación Musical Para Bandas de Música* (s.f.), diseñado por el director y formador de bandas, Fernando Inés Velasco. En este nivel, los alumnos entregan

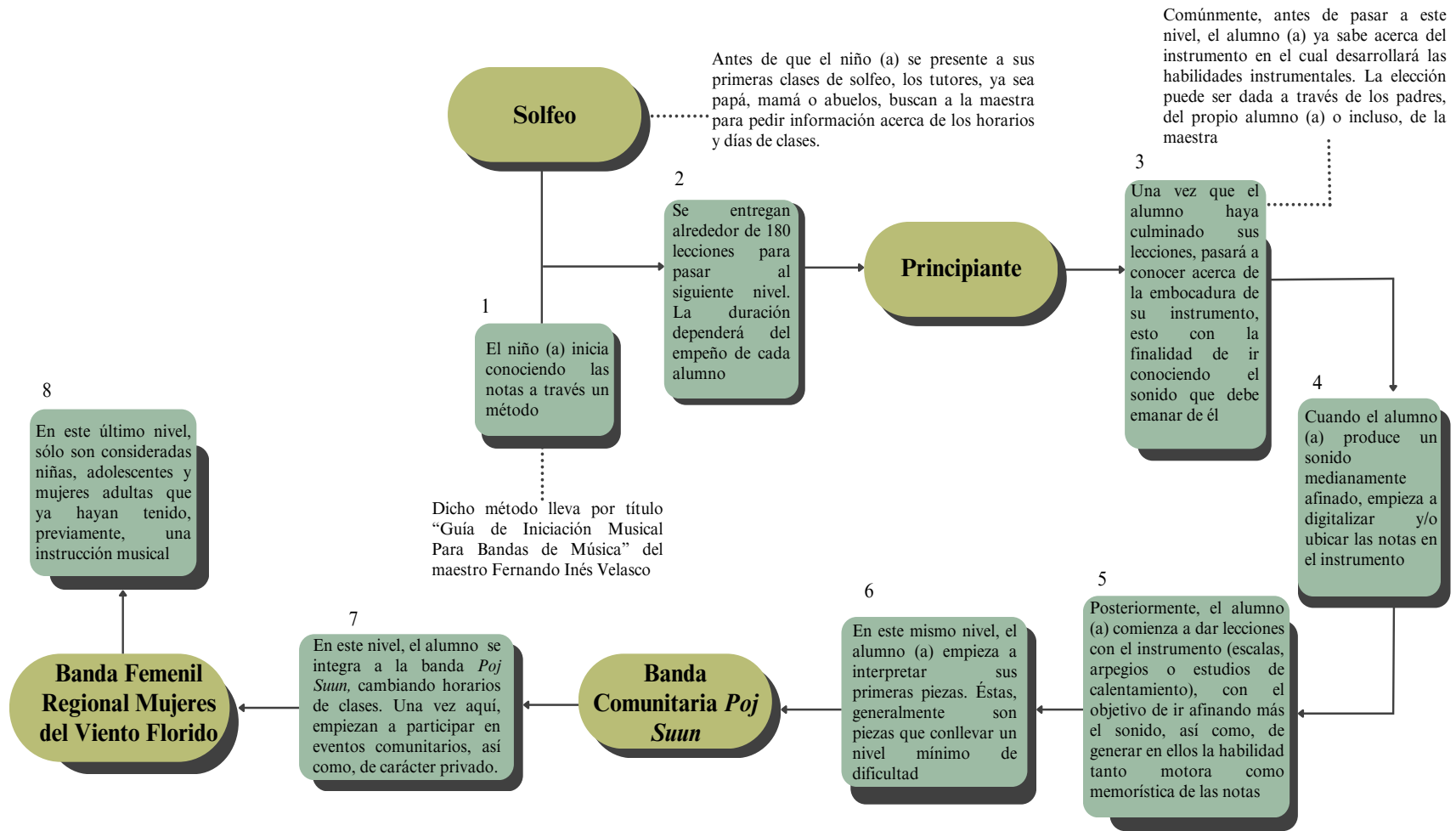
alrededor de 180 lecciones, todas necesarias para acceder al segundo nivel. La estancia en el nivel dependerá de los esfuerzos y empeño de cada alumno; muchos tardan alrededor de un mes o dos para concluir las lecciones requeridas; otros requieren más tiempo para lograr el objetivo. Un aspecto fundamental a destacar, es el proceso ritual que se produce antes de que el alumno acuda a su primer día de clases. En todos los casos, son los padres quienes buscan a la maestra Leticia Gallardo, para *apalabrar* el compromiso que tendrán con sus hijos y con la banda, así como para informarse acerca de los horarios de clases. En algunas de estas ocasiones, los padres y madres obsequian a la maestra comida o bebida, como símbolo del citado compromiso.

Una vez que los alumnos reconocen las notas ingresan al segundo nivel, conocido como *principiante* o *intermedio*. En él, los alumnos tienen la libertad de escoger el instrumento que desean para desarrollar sus conocimientos teóricos y prácticos; aunque, en muchas ocasiones, existe la posibilidad de que los padres, abuelos, o hasta los tíos, escojan los instrumentos para sus hijos o familiares. Existe también una tercera posibilidad: que la maestra sea quien elija el instrumento, puesto que siempre tratará de velar por los intereses de la banda. Es decir, si faltan o escasean alumnos que toquen un instrumento en específico, la maestra los guiará para que desarrollen sus habilidades en tales instrumentos faltantes.

En este nivel, el contenido primordial que debe aprender el alumno es la embocadura de su instrumento; esto con miras a conocer el sonido que debe emanar de él. Además, tiene como objetivo fomentar en el alumno el aprendizaje de la interpretación de las primeras piezas, que generalmente conllevan un nivel de dificultad bajo. Como última fase, o nivel, los alumnos se integran a la banda con otros miembros que llevan más tiempo en este quehacer musical. Aquí, el alumno comienza a tocar y a memorizar las piezas que son requeridas en diversas ocasiones musicales.

Asimismo, en este nivel la responsabilidad aumenta, ya que la maestra Leticia -que les dirige, por lo general-, les otorga partituras nuevas. Una vez que el alumno alcanza esta fase, se mantiene hasta que su vida musical pasa a otra etapa, o bien, se retire o se mude a otro lugar. Para resumir este proceso, se muestra la figura 22. En ella, apunto que existe un último nivel, donde sólo se integran a las niñas y adolescentes, considerando que la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido se ha concentrado en captar únicamente a mujeres.

Figura 22. El proceso de enseñanza-aprendizaje musical en la Banda *Poj Suun*



Elaboración propia basada en la observación participante llevada a cabo durante el trabajo de campo (junio-agosto de 2023).

En conclusión, como puede observarse en la figura anterior, el proceso de enseñanza-aprendizaje musical dentro de la Banda Comunitaria *Poj Suun* responde a tres niveles diferentes. Actualmente, el primer nivel -solfeo- cuenta con más de 18 niños, con edades aproximadas de entre 4 y 10 años; en el segundo nivel -principiantes- hay más de 13 niños con edades que van de los 9 a los 14 años. En cuanto a la banda, está integrada por más de 30 niños y jóvenes, con una edad aproximada de entre 9 a 16 años. La información que he plasmado fue recabada durante las primeras dos fases de trabajo de campo (junio-julio y julio-agosto de 2023). En cuanto al último nivel, esto es, la Banda Femenil Regional Mujeres del Viento Florido, está conformada por integrantes de diferentes comunidades oaxaqueñas, que se han dedicado a la difusión musical desde 2006. Esta última fase no fue considerada en mi investigación puesto que rebasa su alcance.

3.4. Conectividad y convivencia musical: Tlahuitoltepec y Santo Domingo Yolotepec en la Sierra Norte

El viernes 7 de julio de 2023, a las 2:40 de la tarde, me dirigí al domicilio de la maestra Leticia. Al llegar, noté que en el lugar se encontraba de visita la Banda de Yolotepec, oriunda de la comunidad de Huajuapán, Oaxaca. El maestro Martín estaba a cargo de ella; a este lo conocí años atrás, por medio de algunos talleres que se realizaron en la comunidad de Tlacolula, perteneciente a la región de Valles Centrales, en Oaxaca. Al conversar con el maestro Martín, me comentó que estas visitas eran requeridas, de una forma u otra, por el Sistema Nacional de Fomento Musical y por el sistema Semilleros Creativos. Pero ¿en qué consisten estas visitas que se realizan de una banda a otra, según el programa?

Se trata de encuentros de intercambio en los cuales comparten repertorios, metodologías y capacitación para los docentes. Asimismo, la conectividad propicia la movilidad de alumnos, maestros y directores de una agrupación a otra. La utilidad de esta movilidad es siempre de doble vía, debido a que los que llegan a otra agrupación aportan sus conocimientos, habilidades y experiencia para enriquecer el trabajo de sus compañeros y de la agrupación en su conjunto, a través de la práctica musical, la convivencia y la emoción que el intercambio genera. (Gobierno de México, 2019).

Como se mostró antes, este tipo de dinámicas sirven como herramientas para el desarrollo

musical. No obstante, como se verá en la siguiente etnografía, en las reuniones no sólo se intercambian métodos y técnicas sobre cómo aprender y ejecutar la música de viento; al mismo tiempo, se intercambian saberes y significados acerca del lugar que se está visitando. La visita a la Banda *Poj Suun*, según el maestro Martín, tenía un doble objetivo: 1. Que sus alumnos se motivaran para continuar aprendiendo; 2. Demostrar que la lengua materna -como la llamó-, es una huella de identidad sumamente importante para quienes provienen de territorios en los que se hablan dichas lenguas. Asimismo, el maestro comentó que sus alumnos, al ser una generación poco cercana a las costumbres de su pueblo, están perdiendo el interés por hablar la lengua materna de la región. De esta forma, este tipo de convivencias resultaba importante para el maestro, los alumnos y padres de familia.

Una vez que los integrantes de la Banda de Yolotepec se instalaron en las sillas que los maestros colocaron en el patio principal del domicilio, la Banda *Poj Suun* interpretó dos piezas *alegres*²⁴ para dar la bienvenida a sus invitados. Luego, la maestra Leticia dirigió unas palabras a los padres de familia, a los alumnos visitantes y a los alumnos de *Poj Suun*. Mencionó que este tipo de dinámicas no sólo reflejaba el interés y responsabilidad que los padres tienen con sus hijos, sino el compromiso de estos últimos para el fortalecimiento pedagógico de su banda. Además, indicó que salir de la comunidad es una experiencia que lleva a conocer a otras personas, otras formas de pensar y conocer. También mencionó que los siguientes dos días las bandas trabajarían conjuntamente, para ensambalar un mini concierto como forma de clausura de tal actividad.

Aunado a esto, les informó que, ese mismo día, visitarían a la banda municipal de la comunidad y a sus tres niveles, para que los alumnos de la Banda de Yolotepec obtuvieran mayor información con respecto a cómo se enseña la música en Tlahuitoltepec. La noticia de la invitación causó revuelo entre los alumnos y los padres de familia. Finalmente, explicó que, a partir del sábado, 8 de julio, se realizaría en el centro de la comunidad, la preclausura del CECAM; así, motivó a los alumnos a asistir a dichos eventos que durarían 3 días, a los que la banda visitante también asistió.

Cuando llegó el turno de tomar la palabra por el maestro Martín, este dijo que la agrupación bajo su responsabilidad era la primera banda de músicos que podían leer las notas musicales; anteriormente, todos los músicos de la comunidad eran líricos. Esto, aparentemente, no tenía nada de malo para él, dado el importante papel que fue desempeñado por esos músicos -ahora mayores

²⁴ Dichas piezas fueron dos sonos

de edad-en la cimentación de la música en ese territorio. Al escuchar tales palabras, los niños y niñas de *Poj Suun* se sorprendieron, preguntándose que si de verdad no había adultos que leyeran las partituras.

El asombro de los alumnos guarda relación directa con el tipo de aprendizaje de la música que experimentan a través de sus padres, madres, tíos o abuelos, por lo que les resultaba impensable que los adultos no pudieran leer las notas. No obstante, en el trayecto de sus vidas como músicos han conocido a otros pares que también son líricos, aunque en un porcentaje menor. Por otro lado, el maestro Martín remarcó la importancia de vestir con el traje tradicional de cada región; lo anterior se produjo al observar que los niños de Tlahuitoltepec portaban sus trajes, por lo que recordó a sus alumnos que su comunidad también contaba con uno, y que ya era momento de empezar a portarlos.

Conforme transcurrieron las horas y los días, ambas bandas se dedicaron a estudiar una breve lista de piezas para interpretarlas al final de la visita. Las piezas musicales consistieron en sones y jarabes, así como algunos danzones y paso doble. La convivencia resultó muy amena, incluso, algunos intercambiaron sus números telefónicos; otros tantos, mostraron a los músicos visitantes el centro de la comunidad y las canchas de básquetbol; por último, hubo algunos que invitaron a sus compañeros a los partidos de básquet que se realizaron en días siguientes.

Estas actividades, enlazadas con el ámbito musical, tienen un fuerte impacto en cada uno de los alumnos, ya que se configuran como una motivación para dar continuidad a las clases de música. Cabe mencionar que, meses después, la Banda *Poj Suun* tuvo la oportunidad de devolver la visita a la de Yolotepec, misma que culminó con un concierto de cierre de actividades. Desde mi punto de vista, considero que estas experiencias aportan considerablemente al proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de la educación musical.

3.5. Concurso “Tengo un Sueño 2023”: participación y habilidades multidisciplinarias de los alumnos de la Banda *Poj Suun*

El Sistema Nacional de Fomento Musical, a través del programa Semilleros Creativos de Música, convocó a las diferentes bandas comunitarias a participar en la cuarta edición del concurso “Tengo un sueño”, realizada en 2023. Este evento se ha realizado desde 2019, el cual concluyó con un magno evento realizado en el Auditorio Nacional, en la Ciudad de México; en dicho recinto, se presentaron más de 800 niñas, niños y jóvenes.

Para alcanzar esta última etapa, los alumnos deben atravesar dos fases de selección. Quienes las aprueban son llevados a la Ciudad de México, lugar donde se dedican a tomar las clases y talleres de diferentes disciplinas que fomenta el programa, como música, artes escénicas, canto, fotografía, literatura, y otras. En cuanto a la propaganda de dicho evento, destaca la siguiente cita:

Tengo un sueño es una celebración de la diversidad cultural de México desde la mirada de la niñez y la juventud. En ella participan la Orquesta Nacional Comunitaria, el Coro Nacional Comunitario, la Orquesta de Música Tradicional Mexicana y la Banda Nacional Comunitaria, así como prestigiados artistas. Entre éstos figuran los compositores Arturo Márquez y Silvio Rodríguez, el flautista Horacio Franco, la soprano mixe María Reyna, el tenor Javier Camarena, la primera bailarina y coreógrafa Elisa Carrillo y otros grandes artistas como Lila Downs, Yalitza Aparicio, Eugenia León, Regina Orozco y Mario Iván Martínez, entre otros. (Auditorio Nacional, 2023).

En 2023, se publicó el siguiente flyer (volante) en las plataformas gubernamentales del país.

Figura 23. Tengo un Sueño 2023



Fuente: Gobierno de México (2023).

En aquella edición, las bandas participantes fueron 63 grupos de Semilleros Creativos, haciendo un total de 2,142 niñas, niños y jóvenes participantes, entre los cuales destacó la Banda *Poj Suun* (registrada, entonces, como Banda Sinfónica Comunitaria de Tlahuitoltepec). Para el proceso de selección, los alumnos debieron cumplir con los siguientes aspectos para participar en el evento:

1. Haber sido cooperativo o cooperativa en las tareas o actividades de la agrupación
2. El alumno se muestra comprometido(a) hacia las tareas y actividades de la agrupación
3. Se ha integrado en la agrupación
4. Ha participado en las actividades de la comunidad
5. El (la) integrante tiende a trabajar en equipo
6. Se muestra respetuoso y tolerante
7. Ha sido responsable y disciplinado
8. Se muestra generoso(a) con el proceso de enseñanza-aprendizaje de sus compañeros(as)
9. Cuenta con un 85% de asistencias
10. Ha sido puntual
11. Ha dado un correcto uso y mantenimiento tanto al instrumento musical como a los materiales didácticos
12. La familia del (la) integrante ha sido participativa, responsable, respetuosa, comprometida y colaborativa.


La información anterior fue obtenida el 2 de septiembre, día en que tuve la oportunidad de registrar etnográficamente el proceso de preselección. Para que el alumno aprobara dicha fase, debía contar con un mínimo de 40 puntos. La rúbrica de puntos se dividió de la siguiente manera:


1. Totalmente en desacuerdo – (esto daba un total de cero puntos al alumno)
2. En desacuerdo – (un punto)
3. Parcialmente de acuerdo – (tres puntos)
4. De acuerdo – (cuatro puntos)
5. Totalmente de acuerdo – (cinco puntos)

Para brindar al lector un panorama más claro sobre esta primera fase de selección, se

muestra la siguiente fotografía, proporcionada por parte de las maestras que, en ese momento, evaluaron a los alumnos. Para poder proteger la integridad de la alumna a la que se asignó el formato, he ocultado su nombre.

Ilustración 14. Formato de preselección


CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA


2023
Francisco
VILLA

FORMATO DE PRESELECCIÓN

NOMBRE DEL POSTULANTE		EDAD	
AGrupación Musical Comunitaria y/o Sistema		AMC Tlahuiloletpec	
TIEMPO EN LA AGRUPACIÓN	2 años	TIEMPO TOCANDO EL INSTRUMENTO MUSICAL	5 años
NOMBRE DEL DIRECTOR DE LA AGRUPACIÓN		Leticia Gallardo Martínez	
NOMBRE DEL DOCENTE DE INSTRUMENTO		Leticia Gallardo Martínez	
NOMBRE DEL EVALUADOR		Leticia Gallardo Martínez	

	Consideras que el (la) integrante:	Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Parcialmente de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo
		0 puntos	1 puntos	3 puntos	4 puntos	5 puntos
1	Ha sido cooperativo (a) en las tareas / actividades de la agrupación.					
2	Se muestra comprometido (a) hacia las tareas / actividades de la agrupación.					
3	Se ha integrado en la agrupación.					
4	Ha participado en las actividades de la comunidad.					
5	El (la) integrante tiende a trabajar en equipo.					
6	Se muestra respetuoso (a) y tolerante.					
7	Ha sido responsable y disciplinado (a).					
8	Se muestra generoso (a) con el proceso de enseñanza-aprendizaje de sus compañeros (as).					
9	Cuenta con un 85% de asistencias.					
10	Ha sido puntual.					
11	Ha dado un correcto uso y mantenimiento tanto al instrumento musical como a los materiales didácticos.					
12	La familia del (la) integrante ha sido participativa, responsable, respetuosa, comprometida y colaborativa.					

Puntaje mínimo para postular a un candidato: 40 puntos.

Foto: Lirio Martínez, 2 de septiembre de 2023.

Al respecto, considero que estos programas gubernamentales responden a intereses particulares que no toman en consideración los contextos desiguales en los que cada alumno desarrolla sus habilidades musicales. Como se observa, los puntos a evaluar resultan -desde mi

perspectiva- evidentes pues, en el caso de los puntos 1, 2, 4, 7, 9, 11 y 12, son aspectos que se fomentan desde la misma comunidad; aún más importante, resultan aspectos necesarios con los que una comunidad de práctica debe contar para su correcto funcionamiento y desarrollo.

Por otro lado, el concurso solicitó la autorización a los padres de familia para el registro y uso de las fotos y videos que sus hijos generarían pues, una vez aprobada la primera etapa, debían realizar un video interpretando una pieza con un nivel de dificultad avanzada; lo mismo ocurrió con la firma de un consentimiento de los padres para la participación de sus hijos en el evento. Para ello, se le hizo llegar a cada uno de ellos los siguientes documentos, que fueron entregados a las maestras de la Banda *Poj Suun* para su escaneo y carga en la plataforma de Fomento Musical:

Ilustración 15. Carta de autorización

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

2023
Francisco
VILLA

CARTA AUTORIZACIÓN
PARA REGISTRO EN FOTO Y/O VIDEO DE NIÑAS, NIÑOS Y ADOLESCENTES
AGRUPACIONES MUSICALES COMUNITARIAS
SISTEMA NACIONAL DE FOMENTO MUSICAL

A través de esta carta, YO (nombre del niño, niña o adolescente) [redacted] a mis [redacted] años de edad y con el apoyo y consentimiento de mi (indicar el parentesco: madre, padre o tutor) [redacted], (nombre del familiar responsable) [redacted], autorizamos al Sistema Nacional de Fomento Musical de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, para que aparezca mi imagen en fotografías y/o videos durante la realización de las actividades de difusión del **Concierto Magno "Tengo un Sueño" 2023**.

Las fotos y/o videos serán utilizados por el Sistema Nacional de Fomento Musical y por los Semilleros Creativos de Música que este impulsa, de manera gratuita, sin fines de lucro y con el objetivo de dar a conocer sus actividades artísticas, académicas y/o comunitarias a través de distintos medios de información (radio, televisión, prensa), cualquier medio audiovisual ya sea digital de comunicación, Internet, redes sociales y otros conocidos o por conocerse, sin hacer uso público de información como mi domicilio, teléfono, etc., para la protección de mis datos personales.

En prueba de nuestra aceptación, firmamos esta autorización:

[redacted] [redacted]

Nombre y firma o huella digital del niño, niña o adolescente **Nombre y firma del padre, madre o tutor**

En términos de lo establecidos por los artículos 87 y 151 fracciones I y II de la Ley Federal del Derecho de Autor. Conforme a lo señalado por los artículos 13, fracciones XIII, XIV, XVII y 80 de la Ley General de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes.

Complejo Cultural Los Pinos, Parque Lira s/n, Bosque de Chapultepec sección I, CP 11580, alcaldía Miguel Hidalgo, CDMX. Tel. 55 4155 0862

Foto: Lirio Martínez, 2 de septiembre de 2023.

Ilustración 16. Carta consentimiento de participación

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

2023
Francisco
VIBA

CARTA CONSENTIMIENTO DE PARTICIPACIÓN

Lugar y fecha: _____

Por medio de la presente otorgo pleno consentimiento para que mi hijo(a) _____ integrante de la agrupación Poj Suun, participe en el **Proceso de Audición y Selección** para conformar la **Orquesta, Banda, Orquesta Tradicional o Coro Nacional Comunitarios del Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM)**, y en caso de resultar seleccionado(a), autorizo su participación en las actividades que emprenda la agrupación en el marco del **Proceso de Conectividad y Campamento de Estudio del Concierto Magno "Tengo un Sueño" 2023**, durante los meses de septiembre, octubre y noviembre del año en curso; comprometiéndome a observar y respetar los puntos establecidos en el reglamento general del evento, así como los planes de trabajo de la agrupación; siendo el **Sistema Nacional de Fomento Musical** de la **Secretaría de Cultura** del Gobierno de México, institución a la que pertenece dicha agrupación, quien fungirá como representante del grupo ante cualquier gestión que se requiera.

Asimismo, estoy conforme de que los materiales audiovisuales generados en las actividades que emprendan las agrupaciones de representatividad nacional durante el 2023 puedan ser utilizados de la forma más conveniente, según dispongan las autoridades de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, del Sistema Nacional de Fomento Musical y/o los medios de comunicación que así lo requieran.

Sin más por el momento, reitero a usted mi aprobación a lo arriba señalado.

NOMBRE Y FIRMA DEL PADRE
MADRE O TUTOR

Foto: Lirio Martínez, 2 de septiembre de 2023.

La siguiente etnografía expone el proceso de preparación y selección efectuado en la comunidad de Tlahuitoltepec a cargo de la Banda *Poj Suun*; en aquel momento, los alumnos demostraron habilidades teóricas-prácticas en el dominio de las notas musicales y de sus instrumentos. Al mismo tiempo, pongo de manifiesto que aquellos aspectos considerados por las políticas culturales de Oaxaca para la evaluación de los alumnos, omiten tener conocimiento acerca de los motivos principales por los cuales, los integrantes de *Poj Suun* se encontraban presentes allí; además, en este proceso ponen a un lado, los miedos y nervios que sienten en ese momento los miembros de la banda pues, como comente antes, para muchos, resultó el primer concurso de este

tipo al que asistieron, desde que entraron en este quehacer musical. Hasta ese momento, únicamente habían participado en presentaciones comunitarias.

La mañana del sábado 2 de septiembre de 2023, algunos alumnos de la Banda *Poj Suun* se dieron cita en el domicilio de la maestra Leticia Gallardo. Se presentaron con sus vestimentas tradicionales, que son utilizadas también como un uniforme durante las presentaciones formales. Esta vestimenta tiene características particulares: en el caso de los niños, consiste en un pantalón y camisa holgada de manta; en el de las niñas, en un huipil blanco con encajes de algún color. La parte inferior se acompaña de una falda, cuyo color puede variar, y con una faja de algodón²⁵.

En el domicilio se congregaron alrededor de diez alumnos quienes, conforme llegaban, se dirigieron a la bodega de instrumentos. Allí se detuvieron para armar y acomodar sus partituras, e ir por sus carpetas. Luego, acudieron al lugar donde ensayan diariamente, es decir, la parte baja de la casa. La maestra Leticia les dio unos momentos para que pudieran calentar y digitar las notas en sus instrumentos, así como para que “perdieran” un poco el miedo y los nervios que experimentaban.

Conforme pasaban los minutos, las maestras de la banda, Andrea y Leticia, al igual que el maestro Josué, colocaron en la parte derecha del sitio de ensayo una mesa de madera y algunas sillas. Antes de dar inicio con las grabaciones de las participaciones de los alumnos -mismas que serían cargadas a la plataforma de Fomento-, la maestra Leticia dio instrucciones a todos los que estábamos presentes, pues se tenía que evitar cualquier tipo de ruido externo, para que el video se grabara lo más limpio posible. Además, dio información detallada del concurso a sus alumnos; estos se emocionaron al escuchar que tendrían la posibilidad de asistir, en noviembre, a la Ciudad de México, para tomar clases y talleres por una semana. Incluso, algunos se pusieron más nerviosos; otros, pensaron qué razón dirían en sus escuelas para que les permitieran faltar una semana.

Luego, la maestra les solicitó entregar los documentos de carta autorización y consentimiento, que debían estar firmados por sus padres; la mayoría llevaba sus papales en carpetas tamaño carta, unos pocos las llevaban sueltas y en las manos. Uno de ellos, al percatarse

²⁵ Hago de una forma muy general la explicación sobre la vestimenta; no obstante, quiero señalar que la ropa tradicional mixe cuenta con muchos detalles importantes para la comunidad. En ella se enmarcan aspectos como el Cerro del Cempoaltépetl; las pencas del maguey; los ríos o nacimientos de agua que existen en el camino para llegar al cerro; las flores que representan las ofrendas llevadas al Rey Condoy. Los colores de las faldas no son uniformes, pues éstos dependen de los gustos de cada persona. Para otras comunidades, esta vestimenta es conocida como *xaamkejxpët wet*, palabra que sería traducida como “ropa proveniente de Tlahuitoltepec”.

de que su mamá no había firmado una de las cartas, corrió hasta el local donde se encontraba trabajando. Las maestras, al darse cuenta de esto, decidieron seguirlo para prevenir algún accidente. Al acercarme a una de las alumnas, que se encontraba tranquila repasando una última vez la pieza seleccionada, comentó lo siguiente:

Lirio: Hola, A, ¿cómo estás?

A: Bien maestra, un poco nerviosa.

Lirio: Te irá bien, eres muy buena estudiante e inteligente.

A: Gracias maestra. Me siento como extraña porque a mi papá le gustaba que yo participara así con la banda.

Lirio: ¿Extraña? ¿Por qué?

A: Es que me siento, así como triste y nerviosa.

Lirio: ¿Por qué te sientes triste A?

A: Es que mi papá falleció el año pasado. Él me metió a música desde que iba en primero de primaria. Ahora que no está con nosotros, yo me digo a mí misma “tienes que ir porque a papá le gustaba que tocarás”, y por eso estoy acá maestra, porque me gusta pensar que mi papá me está escuchando, y que está feliz de que esté participando en concursos.

Lo anterior permitió confirmar que, tal como había alumnos emocionados por asistir al evento en la Ciudad de México, había otros tantos más que tenían intereses y motivos de índole personales. Al cabo de unos minutos, las maestras dieron inicio con las grabaciones de las piezas. La primera alumna que grabó su participación estaba notoriamente nerviosa, por lo que tuvo que repetir la pieza dos veces más; la segunda participante tuvo que repetirlo tres veces, por lo que las maestras decidieron volver a infundirle ánimos a cada uno de ellos.

Después de casi tres horas de video y distintas participaciones, la maestra Leticia indicó que era momento de tomar un descanso. Para ello, me solicitó que fuera a comprar tamales para que comieran los alumnos. Me indicó que, en el centro de la comunidad, donde se realizaba el sábado de plaza, había una señora a quien siempre le compraban tamales; por consiguiente, me dirigí hacia el sitio con dos alumnas que querían acompañarme. A mi regreso, la maestra ya tenía preparados los platos y vasos para los alumnos.

Ilustración 17. Alumnas de la Banda *Poj Suun* en el momento de descanso



Foto: Lirio Martínez, 2 de septiembre de 2023.

Ilustración 18. Maestros y personas de apoyo de la Banda *Poj Suun* en su momento de descanso



Foto: Lirio Martínez, 2 de septiembre de 2023.

La jornada aún sería larga; por ese motivo, momentos después los maestros decidieron reanudar las grabaciones. A las 4:40 de la tarde, las dieron por concluidas, por lo que los alumnos

ayudaron a levantar la basura, acomodaron las sillas y sus respectivos atriles e instrumentos, antes de marcharse a sus casas. Sin embargo, el trabajo de las maestras recién comenzaba, pues tanto los videos como los documentos que les habían entregado los alumnos con anterioridad, junto con las evaluaciones, debían subirse uno a uno a uno a la plataforma de Fomento.

Ilustración 19. Maestra Leticia y Andrea evaluando las participaciones de los alumnos



Foto: Lirio Martínez, 2 de septiembre de 2023.

La etnografía anterior tuvo el objetivo de exponer la influencia que tienen las experiencias individuales de cada alumno, en cuanto a sus participaciones en concursos de este tipo. Si bien los puntos de selección tomaron en consideración aspectos relacionados con las habilidades teóricas y prácticas, omitieron considerar las adversidades que estos infantes enfrentan. Tales adversidades van más allá de poder, o no, interpretar la pieza que está frente a ellos; más bien, se relacionan con la dimensión afectiva. Siguiendo a Bourdin (2016): “las emociones son fenómenos psíquicos que involucran la dimensión del cuerpo, son pensamientos corporeizados” (Rosaldo, 1984, como se citó en Bourdin, 2016, p.56); es decir, son “categorías socialmente construidas” (Bourdin, 2016, p.63). En este caso, las emociones que se producen en estos concursos reflejan las visiones, sentires y creencias que tienen del mundo, así como el miedo y nervios, por ser parte de estos eventos.

Ante esto, la antropóloga Antón (2015) menciona que, este sentir -miedo- es considerado como un sentimiento universal; sin embargo, también supone una experiencia individual, que se ha podido rastrear desde las primeras expresiones culturales. La presencia del miedo a las fuerzas de la naturaleza, a lo sobrenatural, o a algo diferente, son algunos ejemplos. En este caso, cuando los alumnos experimentan miedo o nerviosismo, también es un indicador de acción; dicho de otra manera, a través de este sentir, los alumnos conocen o experimentan cosas nuevas, es el saber de lo que se puede -o no- hacer. Para el caso que me ocupa, se refiere a las habilidades que han obtenido, o no, durante el proceso de enseñanza-aprendizaje musical. Al final, el miedo es paralizante, pero también nos proyecta en el presente; en palabras de Antón, “el miedo es la médula en la estrategia que guía el escenario amedrentador que siembra riesgos en subjetividad de los colectivos humanos” (2015, p.271).

3.5.1. La importancia de los formadores de banda

Entre las figuras más relevantes a considerar dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje musical en las bandas de viento, están los formadores de bandas. Estos sitúan sus pedagogías en los contextos propios donde ejercen su labor; lo mismo ocurre en la Banda Comunitaria *Poj Suun*. El objetivo principal de este apartado es destacar el rol de los formadores de banda, en las vidas de los alumnos y en la comunidad. Para lograr esto, emplearé el material etnográfico obtenido durante el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, realizado el 7 de septiembre de 2023, donde una de las actividades centrales fue la realización de una carta para los maestros de música;

con ella, indagué la importancia que han tenido en las vidas de los infantes.

Al vivir en Tlahuitoltepec por tres meses, aunado a las distintas estancias que realicé en la comunidad logré identificar que, entre de las personas más conocidas y respetadas de la localidad, se encuentran los maestros de música. Durante los eventos realizados comunitariamente -como las fiestas patronales o litúrgicas-, son ellos a quienes se les pide una opinión acerca de la organización y de su participación junto con la banda. Por lo tanto, consideré que una de las vías para conocer la relevancia de dichos maestros era por medio de sus alumnos; ciertamente, son las personas que más tiempo comparten con ellos. A continuación, expongo algunos testimonios que fueron escritos a manera de cartas, que realizaron los alumnos de la Banda Comunitaria *Poj Suun*. En este ejercicio, se solicitó a los infantes plasmar sus pensamientos, emociones, sentimientos, o bien, palabras dedicadas a sus primeros maestros de música, o a los maestros que, de alguna manera, influyeron en sus vidas.

La primera carta contenía lo siguiente:

Para el Maestro Alejandro Mario Díaz Jiménez (mi papá). Querido maestro, le escribo para darle las gracias por haberme enseñado a tocar, pues gracias a eso, estoy en la banda en la que siempre quise estar. Y también, gracias a esto, he salido a tocar a otros estados y a otros lugares (R, alumna de 11 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023)

Otra de ellas relata que:

Para mi maestro Daniel. Le agradezco por enseñarme las notas musicales y por entregar lecciones con usted, pero mero [justo] cuando me iban a dar el instrumento de saxofón, fue cuando llegó la pandemia y se cancelaron las clases, pero, después, me metí a donde está la maestra Leticia y ahí aprendí el instrumento de trombón de vara. Ahora, ahí estoy practicando (H, alumno de 11 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023)

Una tercera carta contenía las siguientes palabras:

Para el profesor Joel, quien me enseñó gran parte de mi solfeo y fue un apoyo incondicional en mi comienzo de la música. Le agradezco por tenerme paciencia y enseñarme a detalle, por usted me interesó más la música, sus historias me motivaron a seguir adelante. Hasta el día de hoy, sigo esperando su regreso y pueda ver mi progreso musical, espero pueda

regresar a la comunidad y darme otras clases como también, contarle que sigo teniendo en cuenta sus consejos y enseñanzas. Con cariño M, de clarinete (M, alumna de 13 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023)

En otra se expone que:

Para mi maestra [no menciona nombre]. Muchas gracias por motivarme a seguir tocando mi instrumento cuando creía ya que no podía seguir, gracias por todas las veces que me puso a repasar para poder ser mejor en la ejecución del instrumento, gracias, porque aun cuando yo me enojaba con usted, seguía motivándome y apoyándome a continuar y no rendirme tan fácil. Simplemente muchas gracias, por estar todo el tiempo para mí (F, alumna de 12 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023)

Por otro lado, esta carta menciona lo siguiente:

Para la profa Marina. Muchas gracias por haberme tenido paciencia desde mi inicio musical en el CECAM, usted fue mi primera maestra en enseñarme el clarinete. Era exigente, pero gracias a eso pude aprender todo lo básico y necesario en el clarinete. Gracias a usted puedo aprender más rápido las partituras. Usted ponía más empeño en mí porque creía que podía ser buen música (K, alumna de 11 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023)

Finalmente, la última carta, elaborada por niños que tuvieron otros maestros antes de integrarse a *Poj Suun*, mencionaba lo siguiente:

Querida maestra Gilda [q. e. p. d.] le agradezco por haberme enseñado a tocar el Sax alto, porque gracias a usted estoy en la Banda Femenil y en *Poj Suun*. Ahora ya no está conmigo, ya no tengo a nadie que me enseñe como usted. La extraño maestra, descanse en paz (Y, alumna de 12 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023).

Como se observa, estos alumnos que ahora forman parte de la banda *Poj Suun*, tuvieron a otros maestros. Al preguntar por qué cambiaron de banda, comentaron que se debió a la pandemia, ya que una vez que las actividades regresaron a la normalidad, sus anteriores bandas no lo hacían; esto les produjo cierto grado de preocupación, por sentir que se atrasaban en sus lecciones y aprendizajes. En una de nuestras conversaciones, los alumnos destacaron que, incluso ahora que

cuentan con otra maestra en *Poj Suun*, todavía recuerdan ciertas palabras, gestos, actitudes o consejos de sus antiguos maestros. Entre los testimonios, también se cuentan con aquellos que fueron escritos por alumnos que sólo han tenido a una maestra a lo largo de su vida musical. En este caso, a Leticia Gallardo Martínez.

En una carta se exponía lo siguiente:

Para la maestra Leticia. Estoy agradecida por aceptarme en esta escuela de música, me ha costado bastante aprender, pero usted ha tenido paciencia. Me ha dado la confianza para seguir con la música, aunque a veces, quisiera rendirme, pero con su apoyo sé que puedo seguir. Gracias (R, alumna de 13 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023).

Otra más expresaba:

Para la maestra Lety, mi tía. Querida tía, por medio de esta carta le quiero agradecer por haberme enseñado a solfear y a tocar. Para mí es mucho lo que ha hecho y se lo agradezco. He aprendido y mejorado mucho gracias a usted y a los ensayos. Gracias, se lo agradezco mucho. También me ha gustado mucho de que nos cuenten las historias de los compositores y es bueno saber eso, gracias muchas gracias, maestra (H, alumna de 13 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023).

Finalmente, la última carta manifestó lo siguiente:

Querida maestra Leticia, le agradezco todo lo que me ha enseñado a tocar el instrumento Sax alto, y los ensayos que me ha enseñado a mejorar día a día. Y que me ha llevado a tocar a bautizos, cumpleaños y velorios, hay que ir a esos lugares me ha estado emocionando ir, y ahora que saldré a viajar con las Mujeres del Viento Florido, y que me haya presentado nuevas maestras como la maestra Yolanda, la profa Gilda y la profa Natali, ya que ellas me enseñaron a tocar más, la profesora Gilda ella me enseñó muchas cosas como los sostenidos, aunque no me sigue saliendo. Para todas las profesoras nombradas, gracias (A, alumna de 12 años, comunicación personal, 7 de septiembre de 2023).

Los testimonios anteriores ponen de manifiesto el papel de los formadores de bandas comunitarias, especialmente, el de los maestros y maestras que se desempeñan en *Poj Suun*. Estos,

claramente, cumplen con la función de acompañar a sus alumnos. En esta relación alumno-maestro, las experiencias que se construyen a lo largo del tiempo, adquieren un sentido más profundo, pues cumplen, desde el contexto comunal, con los múltiples compromisos que conlleva liderar una banda de viento en dicho territorio. Desde la perspectiva de la maestra Leticia, quien leyó las cartas de los alumnos para conocer su punto de vista, comentó lo siguiente:

Al leerlas me doy cuenta como que han pasado por muchos maestros. Mira [me muestra una carta] esta niña se acuerda de lo que siempre le he estado insistiendo [se ríe] es que ella no quería, pero yo la guie. Luego hay veces que me pongo a pensar: “¿no se enojarán que las regañe mucho?”, pero yo quiero que me recuerden, porque es por su bien. Es increíble. Yo soy muy afortunada. Antes, mi mamá se enojaba un poco porque llegaba tanta gente, entonces, hoy en día ya se acostumbró. Luego me traen café, o de que plátano, todo el tiempo me traen cosas. Y es lo que le digo, que para mí eso es muy valioso, que se acuerden de ti y que digan: “a mí maestra le voy a llevar esto”. Había una chica que es de Ayutla que estuvo con Viento Florido y que ahorita está en la banda militar de Yucatán, vino un día de vacaciones, y se dio el tiempo de venir a visitarme para que conociera a sus hijas. O sea, cosas así, yo digo “son cosas que no tienen precio” para mí, y que valió la pena de que hayan estado aquí. (Leticia Gallardo, comunicación personal, 18 de septiembre de 2023).

3.5.2. Maestra Leticia Gallardo Martínez, mujer *ayuujk* y música

Quiero decir que el enseñar y el aprender se van dando de manera tal que, por un lado, quien enseña aprende porque reconoce un conocimiento antes aprendido y, por otro lado, porque observando la manera cómo la curiosidad del alumno aprendiz trabaja para aprehender lo que se le está enseñando, sin lo cual no aprende, el educador se ayuda a descubrir dudas, aciertos y errores. (Freire, 2010, p.45).

La figura de la maestra Leticia Gallardo Martínez ha sido por demás importante, al fungir como responsable de la construcción de un espacio educativo musical, en el que la Banda Comunitaria *Poj Suun* de Tlahuitoltepec se ha arraigado. Por medio de la metodología cualitativa, conocí las distintas trayectorias académicas y laborales de los cuatro maestros que, en la actualidad, se encuentran al frente de los diferentes niveles formativos que integran la banda. Dos de ellos son familiares directos (hijo y sobrino) de la maestra titular; la última integrante de este grupo, es la

maestra Andrea Nataly Luis Pérez. Para fines de este apartado, me referiré únicamente a la trayectoria de la maestra Leticia, con quien interactué durante todo mi trabajo de campo. Considero que, conocer su trayectoria, permitirá comprender los significados -subjetivos y pedagógicos- que se implementan en el proceso de enseñanza-aprendizaje de esta banda. Como se recordará, una de sus actividades tiene como propósito visibilizar la diversidad de géneros existentes en la música mexicana y, concretamente, situar a la música de viento como base para toda acción que se lleva a cabo en la comunidad.

En este apartado me apoyo en el método etnográfico y en la *historia de vida*, que “busca descubrir la relación dialéctica, la negociación cotidiana entre aspiración y posibilidad, entre utopía y realidad, entre creación y aceptación [...] de la vida cotidiana” (Chárriez, 2012, p.50). En conjunto, esto tiene la finalidad de entender el fenómeno social que constituye la música, junto a la creación y permanencia de la Banda Comunitaria *Poj Suun*, desde la visión del actor; al respecto, considero que, sin la trayectoria de vida de la maestra, la banda no sería lo que es hoy en día.

La etnomusicóloga Payán Ramírez en su artículo *Biografía de Leticia Gallardo Martínez. Una docente de nivel básico: comunidades indígenas, bilingüismo y educación musical* (2021a), estudió la trayectoria pedagógica y académica de la maestra, partiendo de tres puntos: 1) las problemáticas de la educación musical en el nivel básico en México; 2) la orientación de los contenidos curriculares; 3) la incorporación de la metodología de la biografización y el registro de “la trayectoria docente y musical para captar los sentidos que la maestra le confiere su labor pedagógica” (Payán, 2021a, p.195). Ello, tuvo el objetivo de destacar tanto su afiliación a la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, como su trayectoria como clarinetista y directora de bandas. Ambos aspectos nos aproximan al tipo de educación musical que persiste en las comunidades oaxaqueñas.

La maestra Leticia Gallardo Martínez es compositora, educadora, clarinetista y fundadora de la primera banda regional femenil integrada por mujeres, niñas y adolescentes de las diferentes regiones de Oaxaca: *Mujeres de Viento Florido*. Nació en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, el 7 de junio de 1976; el *ayuujk* es su lengua materna. Inició sus estudios musicales a la edad de 8 años en el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM), pues gracias a su padre -uno de los primeros formadores del centro-, tuvo la oportunidad de conocer este quehacer.

Conforme pasaron los años, formó parte de diferentes bandas dentro y fuera de la comunidad, como la perteneciente al CECAM, la municipal y otras ubicadas en diferentes estados

de la República Mexicana. En cuanto a su trayectoria académica, realizó sus estudios en Artes en el Instituto Multidisciplinario de Especialización, en la ciudad de Oaxaca; además, estudió la Licenciatura en Educación Primaria del medio indígena en la Universidad Pedagógica Nacional (UPN-Oaxaca), donde se graduó como maestra en educación básica. Esto le permitió dedicarse a la docencia en prescolares y primarias desde 2005. Por otro lado, ha realizado actividades como asesora técnico-lingüística en la Jefatura de Zonas de Supervisión 01, en San Pedro y San Pablo Ayutla Mixe, fomentando actividades corales, musicales y lingüísticas, con el objetivo de permear el uso de la lengua y recuperar los valores de la comunidad (Payán, 2021a, p.205-208).

Seguendo a Payán (2021a), las diferentes labores de la maestra Leticia se caracterizan por estar inscritas en tres diferentes ámbitos: el musical-pedagógico, el saber comunal y el saber lingüístico. Cada uno se complementa para diseñar su material didáctico, cuyas bases se ubican en su contexto inmediato, es decir, la comunidad indígena *ayuujk*. La maestra Leticia, con relación a su labor como formadora de bandas, señala:

Y aquí, lo que trato de hacer es que estos niños se sientan tomados en cuenta. Que se les enseñe, y que no se sientan con esa presión, de que ya tienen que ir a cumplir con tal compromiso, tengan que forzar todo para ir. Entonces, todo esto ha sido a su ritmo de ellos, y eso es lo que siento que incluso está dando mejores resultados. Siento eso, que ellos como en alguna manera deciden, participan, o sea aquí lo que tratamos de hacer es acompañarlos, pero pues tu nunca me vas a ver diciéndoles: “por qué no me entregaste tal lección” o “estas castigado, vete para allá”, o sea no, yo no podría. Hoy en día todos ellos ya se sienten comprometidos, porque si hay un concierto, hay que sacar tales piezas, pero los elementos ya lo tienen, es cuestión de sentarse y ya practicar. (Leticia Gallardo, comunicación personal, 18 de septiembre de 2023).

De esta manera, gracias a las experiencias, ideas y vocación de la maestra Leticia, la Banda *Poj Suun*, actualmente, es partícipe en las diferentes festividades dentro y fuera de la comunidad, difundiendo la alegría, sentimiento y sentido de ser *ayuujk*, mismo que encuentran en el quehacer musical. Desde la perspectiva de la maestra Leticia, el eje fundamental de toda su trayectoria es el saber musical, dado que “aprenden haciéndolo” (Payán, 2021a, p.204). Para el caso de la maestra Leticia, su vocación y responsabilidad está dirigida a los alumnos, padres de familia y a la comunidad.

Capítulo IV. La música de viento a lo largo de la vida

El objetivo de este capítulo es describir y analizar la presencia de la música de viento a lo largo de la vida; es decir, mediante la descripción etnográfica expondré cómo se considera a la música en las tres diferentes etapas del desarrollo humano: infancia, adolescencia y mundo adulto. Cabe señalar que, aunque mi investigación se enfocó en estudiar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música de viento en infantes pertenecientes a *Poj Suun*, no descarté la posibilidad de registrar el significado que tiene la música para los integrantes mayores de 12 años.

En cuanto al desarrollo de este capítulo abordo, en primer lugar, el sentido de la música para los infantes de la Banda *Poj Suun*. Aquí, empleo el material etnográfico recabado durante el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”. Por medio entrevistas que realicé y los dibujos que recopilé, expongo lo que la música representa para cada uno de ellos; en cuanto a esto, identifico como elemento principal la responsabilidad intracomunal, ya que la pertenencia a una banda crea un compromiso con los demás, con ellos mismos y con sus instrumentos. En segundo lugar, abordo el sentido y significado de la música para los adolescentes, con quienes establecí el *rapport* necesario para llevar a cabo pláticas informales; como se sabe, a esta edad, se torna un tanto más limitado el acceso. Considero que la perspectiva de los adolescentes acerca de esta temática es fundamental, pues para ellos resulta una vía alterna para conseguir recursos económicos.

Finalmente expongo, mediante dos etnografías, la importancia de las bandas de viento en las fiestas patronales -consideradas *ocasiones musicales*- para los infantes y adultos. A través del registro etnográfico de la fiesta patronal en honor a la Virgen de la Asunción, logré identificar cómo se organiza la comunidad, pero también la relevancia que tienen los músicos que participan en dicha celebración. Al mismo tiempo, con el registro etnográfico de la fiesta anual a la Virgen Santa Cecilia -mejor conocida como la patrona de los músicos-, destacué la participación social de la Banda *Poj Suun*; este aspecto es central dentro de una comunidad de práctica. Por su parte, los músicos consideran a esta celebración como la más especial del año, ya que es el día en que se celebran a sí mismos, mediante sus participaciones y convivencia con otros músicos.

4.1. El sentido de la música para los infantes

Como he señalado, la música de las bandas de viento en Oaxaca forma parte de los momentos más importantes en la vida de las personas. En el caso de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, la música

está presente desde el nacimiento hasta la muerte; las celebraciones religiosas, cívicas, públicas y privadas, resultan impensables sin ella. Esto significa que, el quehacer musical, es uno de los ejes centrales para la construcción de la identidad local que, a su vez, toma parte del sentido comunitario que caracteriza al territorio. Pero, ¿en dónde o en quiénes radica la responsabilidad para que la música de viento exista y persista en la comunidad de Tlahuitoltepec?

Dicha interrogante podría responderse como sigue: es responsabilidad de todos los músicos que hay en la comunidad. Sin embargo, las bandas de viento -integradas actualmente por adultos- han disminuido con el paso del tiempo, ya que, cada vez más, son los niños y jóvenes quienes asumen esta responsabilidad. En este sentido, cabe resaltar que los músicos adultos tienen ciertas dificultades para atender y cumplir con todos los compromisos que adquiere una banda, desde los ensayos hasta las presentaciones, dentro o fuera de la comunidad. Por ende, los adultos, a comparación de los niños o jóvenes, deben asumir la responsabilidad de trabajar para solventar y sostener la economía familiar y comunitaria (Payán, 2017), teniendo como resultado la falta de tiempo para dedicarse a las bandas.

Lo anterior ha propiciado una mayor integración de los niños en esta labor. En efecto, de aquí se desprenden una serie de sentidos que se adoptan conforme participan en los eventos. Con relación a ello, este apartado tiene el objetivo de exponer y describir la importancia y sentido que tiene la música para los infantes pertenecientes a la Banda Comunitaria *Poj Suun*. Así, busco comprender el lugar que ocupa la práctica musical según sus integrantes, al igual que la relación adulto-infante que se construye a partir del quehacer musical; en ella, se comparten formas de ver el mundo o, en este caso, formas de apropiación respecto a la música de viento, pues los adultos cumplen con un papel central para la transmisión de normas, valores, creencias y comportamientos hacia los infantes en torno a la música (ver capítulo 2).

En primera instancia, describiré cómo fue que estos niños y jóvenes lograron formar parte de la banda. Durante mi trabajo de campo tuve la oportunidad de convivir y conocer acerca de los motivos de los infantes para considerar el quehacer musical como su actividad predilecta; al mismo tiempo, en nuestras conversaciones -acompañadas de algún material didáctico diseñado para el taller-, destacaron ciertos aspectos al momento de reflexionar sobre su llegada al ámbito musical. La mayoría comentó que, iniciar el estudio de la música en la banda, había sido decisión de sus padres, madres, o incluso, sus abuelos o tíos. A continuación, expongo tres testimonios de los integrantes de la banda. En el primero, una alumna de 9 años afirmó que:

Yo llegué a la música porque mi papá, cuando era joven, también estudió la música. Entonces, yo recuerdo que cuando estaba más chiquita mi papá tocaba, desde entonces a mí me gustó también. Por eso, después mis papás buscaron una escuela para mí, para que empezara a solfear (D, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023)

Por su parte, un alumno de 11 años relación su ingreso a la banda con los aspectos festivos que caracterizan a la comunidad:

Yo quise aprender a tocar porque siempre veía a las bandas tocar en las fiestas, y porque siempre veía a mi papá tocar, porque mi papá también toca en una banda. Yo quería tocar como él (R, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023)

Por último, un alumno de 12 años mencionó que su iniciación a la música obedeció a una cuestión familiar:

Antes no sabía que era la música, mi papá me inscribió. Mis abuelos son músicos y mi papá me decía: “te voy a llevar a música para que te distraigas, te va a gustar”. Y ahorita sí me gusta mucho, más cuando tenemos que ir a una fiesta (A, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023).

Muchos otros, han convalidado el hecho de que tener un familiar músico vuelve viable, aceptable y deseable empezar a estudiar música a una edad temprana. Al respecto, el antropólogo Chacón (2015) afirma que, para entender la infancia desde la antropología, es necesario comprender las relaciones que se establecen entre los miembros de distintas generaciones; es decir, analizar las experiencias inter e intra generacionales que producen las estructuras de significación. De acuerdo con el autor, existen dos tipos de infancias: la primera, refiere a la realidad concreta vivida por niños y niñas; la segunda -que retomo para este estudio y para justificar la reproducción social derivada de la música-, es indicativa de: “el complejo de ideas, imágenes y representaciones que cada sociedad hace de ellos” (Amodio, 2005, como se citó en Chacón 2015, p.137). Por consiguiente, no puede hablarse, en sentido estricto, de una infancia preestablecida, pues cada sociedad tiene la capacidad de producirla y moldearla según sus condiciones socio-económicas.

Aunado a lo anterior, Díaz argumenta que existe una “relación dinámica entre las condiciones objetivas que conforman la sociedad y sociabilización de los adultos, siendo éstos a su

vez, sociabilizadores de los niños en las relaciones generacionales” (Díaz, 1988, p.21). En este sentido, considero que una de las explicaciones que se producen al momento de conocer cómo los niños y niñas hacen de la música una práctica estable -desde la percepción de sus padres u otros familiares adultos- es, que la principal relación de identidad-alteridad surge en las relaciones niños-adultos (Chacón, 2015), así como en las de los niños-comunidad. Una vez que el niño vincula las actividades más importantes que tienen lugar en su contexto, las adopta como puntos de referencia; en el caso de la música, los infantes encuentran en ella un sentido de pertenencia e identidad que influye en el desarrollo de su personalidad.

También existe otro tipo de influencia que conduce a los niños a integrarse a una banda de viento. Muchas veces, los hermanos mayores les fomentan la curiosidad por conocer y aprender un instrumento. En mi trabajo de campo, y durante la observación participante, noté que varios niños eran acompañados por sus primos o hermanos mayores; éstos últimos, generalmente, pertenecían a niveles avanzados de formación musical. Al respecto, uno de mis informantes -que para ese entonces contaba con 9 años-, expresó lo siguiente:

Vengo a la música porque mi hermano también viene. Cuando mi hermano se viene a ensayar yo me quedo solo en la casa, o tengo que ir con mis papás a su trabajo y ahí me aburro. Él me dijo que viniera, y yo le dije a mi papá, y mi papá me dijo que sí. Cuando terminamos de ensayar yo siempre me voy primero, porque salgo antes que él (D, comunicación personal, 28 de agosto de 2023).

Otro aspecto que se desprende de esta rama de significaciones en torno a la música, es el hecho de que, en varias ocasiones, es interpretada a partir del contexto en el que el sujeto se desarrolla; a su vez, esto responde a un tema de desigualdad y diferenciación social. Por lo tanto, la música, para algunos, es vista como una actividad donde el niño o niña pueden aprovechar su tiempo libre para aprender; hay otros que la consideran como un escape de sus responsabilidades, sobre todo cuando el integrante es adolescente y se le exige trabajar para contribuir en el hogar. Al mismo tiempo, es configurada como un espacio de espera, ya que, generalmente, los ensayos coinciden con las jornadas laborales de los adultos, quienes no siempre pueden llevar a sus hijos al trabajo, principalmente, si este requiere de esfuerzo y desgaste físico. Con relación a ello, la antropóloga Nadia Rizzo (2012), que retoma a Bourdieu y a Passeron (1998), sostiene que las reproducciones sociales también se generan mediante las desigualdades y, por lo tanto, mediante

diferenciaciones. De esta manera, un mismo espacio y actividad –como en este caso resulta el lugar de ensayo y la música, respectivamente-, están condicionados por el contexto político y económico de las familias y la comunidad.

Cualquier motivo que orille a un infante a pertenecer a una banda de viento en la comunidad, acarrea un interés especial que es compartido por todos sus integrantes. Para ellos, la música es la que les posibilita demostrar sus destrezas como intérpretes y músicos, capaces de adaptarse a distintos géneros musicales; lo anterior, gracias al proceso de enseñanza-aprendizaje que han incorporado, y del cual se aferran para no perder las habilidades adquiridas.

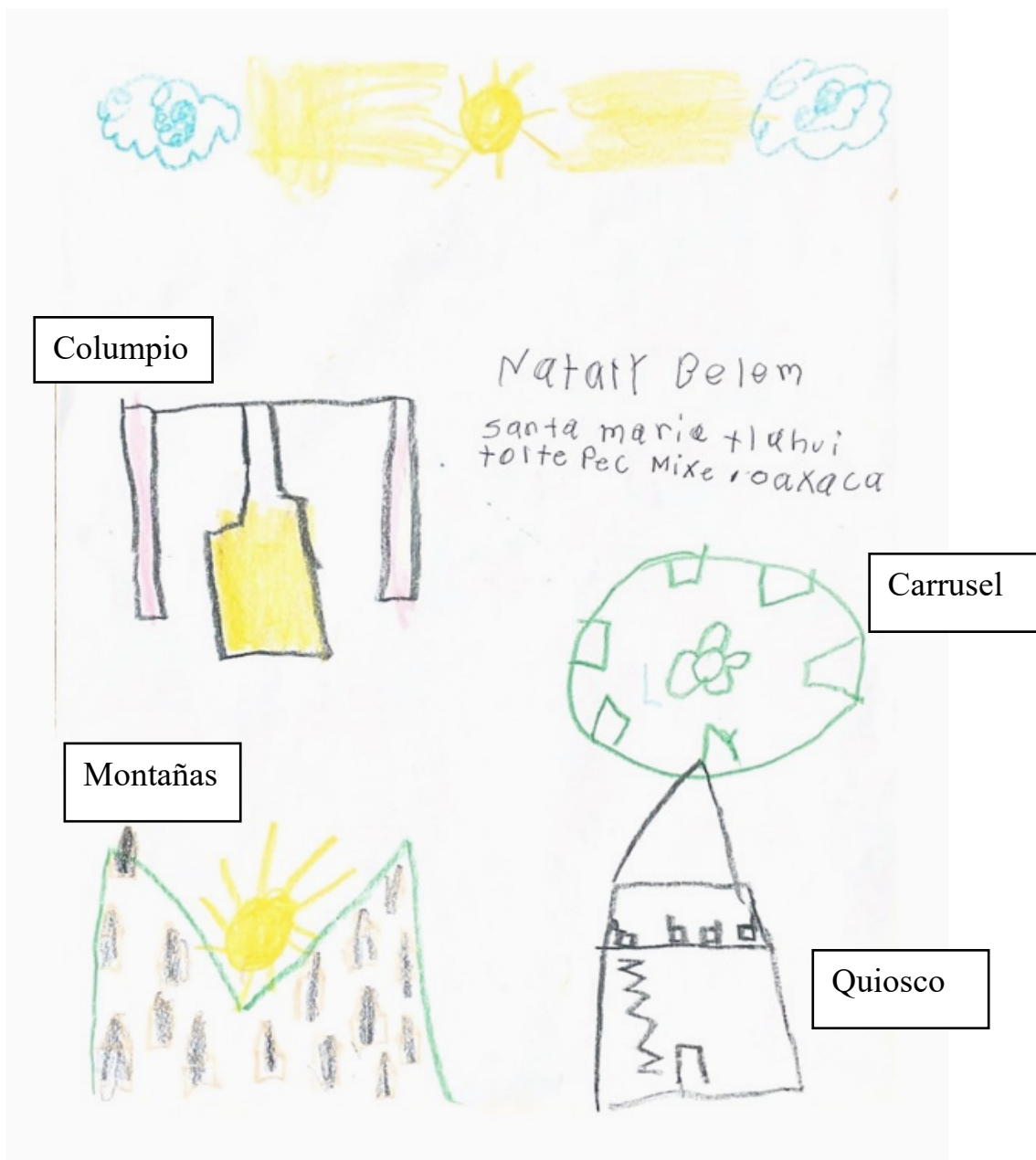
Al convivir con ellos, pregunté en qué lugar se encontrarían si no estuvieran en sus clases de música. Sobre esto, surgieron tres diferentes respuestas: 1) que estarían en casa ayudando a sus madres o padres con los deberes, o haciendo la tarea escolar; 2) que, tal vez, estarían practicando algún deporte, en específico el básquetbol. Este deporte es muy popular y reconocido en la comunidad, ya que, en los eventos intercomunitarios, generalmente, obtienen el primer lugar; al igual que en la práctica musical, en este deporte hay integrantes de todas las edades, desde niños hasta adultos. 3) Que estarían en el club de danza pues, de algún modo, observan este espacio como otro de los medios para conocer diferentes lugares, dentro y fuera de la entidad.

En cuanto al sentido que tiene la música para los infantes, resulta uno de los aspectos centrales para que dicha práctica sea constituya como una de las actividades más importantes en la comunidad de Tlahuitoltepec; a diferencia de los adultos, que en las fiestas abusan del consumo de alcohol, los niños y niñas disponen de una mayor flexibilidad para construir experiencias y emociones en cada participación.

Durante el taller, se realizó una actividad consistente en que los niños expresaran o comentaran sus perspectivas acerca del sentido de la música. Muchos describieron que esta práctica era, antes que nada, un sentimiento, ya que tocar frente a otras personas no sólo les genera felicidad, sino que experimentan un poco de temor y preocupación al pensar que, tal vez, algo pueda salir mal. Por dicho motivo, mantienen un fuerte compromiso con sus asistencias a los ensayos, pues en este espacio afinan y memorizan las melodías que les solicitan en cada uno de los eventos.

En cada nivel -solfeo, principiante y banda-, es posible identificar que los niños y niñas cuentan con ideas específicas sobre lo que significa la música. En el primer nivel, los integrantes la relacionan con el medio físico que los rodea. Es decir, para ellos, la música se vincula con su comunidad, debido a que a cada momento y en cualquier parte, la música siempre está presente.

Ilustración 20. “La música es Tlahui”.



Fuente: Elaborado durante el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, por una alumna de 6 años, integrante del nivel de solfeo, 28 de agosto de 2023.

Como se observa en el dibujo, realizado por una alumna del nivel de solfeo, existen al menos tres espacios específicos en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec que, para ella,

guardan relación con la práctica musical. Por un lado, se aprecian unos juegos -columpio y carrusel- que se ubican en la parte alta de la comunidad; en este lugar, la niña pasaba algunos momentos antes de entrar a sus clases de solfeo. Ella menciona que, cuando jugaba allí, podía escuchar los sonidos de los instrumentos provenientes de los ensayos, lo que despertó su interés por esta actividad. Por otro lado, se encuentran las montañas -o la naturaleza-. Para la menor, la música proviene de los sonidos que se encuentran en los árboles, aire y ríos; esto, sin mencionar que la música se vincula con las fiestas que se realizan sólo en su comunidad. Por último, el dibujo hace referencia al quiosco, ubicado en el centro de la comunidad; en este lugar, las bandas de viento se presentan en diferentes ocasiones, ya sea en los sábados de plaza o en eventos cívicos-religiosos que se realizan anualmente.

Con lo anterior, para esta niña de 8 años, la música es su comunidad, es decir, son los lugares y momentos que han sido relevantes para ella. La música es su propio territorio. Cabe señalar que cuando hablo de territorio en mi investigación, retomo los postulados del maestro Llanos (2010), quien apunta que dicha categoría ayuda a la interpretación y comprensión de las relaciones sociales vinculadas en una dimensión espacial; además, la categoría permite el entendimiento de las prácticas sociales y los sentidos simbólicos que los humanos desarrollan en relación íntima con la naturaleza, en un tiempo y espacio determinados. Así, teniendo en cuenta que la categoría de territorio no sólo hace referencia a un aspecto político, sino al espacio donde las acciones de los actores sociales reproducen y manifiestan prácticas específicas (Llanos, 2010), la música es, para el caso analizado, una relación entre lo natural y lo material que se manifiestan en un mismo espacio.

El segundo caso, corresponde a otra integrante del mismo nivel; aquí, de igual manera, relaciona a la música con su entorno. No obstante, a diferencia de la primera, indica que la práctica musical es como su familia; es decir, es un entorno que conoce desde pequeña.

Ilustración 21. “La música está en mi casa”



Fuente: Realizado durante el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, elaborado por una alumna de 7 años, integrante del nivel de solfeo, 28 de agosto de 2023.

En el dibujo anterior se destacan tres elementos: árboles, montañas y una figura que representa su hogar. En este caso, para la niña, la música es un elemento que se encuentra no sólo fuera de casa, sino dentro de ella. En nuestras pláticas, comentó que sus padres y abuelos son músicos, tanto el lado materno como el paterno; por lo tanto, al ser la hija del medio, es importante pertenecer a este grupo de músicos, que conoció desde sus primeras nociones acerca de la familia.

En el caso del nivel principiante, sus integrantes asocian la música con fiestas patronales, con aspectos escolares y con sus instrumentos; al preguntarles acerca del sentido que confieren a ella, comentaron lo siguiente:

La música es cuando hay fiesta patronal (J, alumno de 12 años, comunicación personal, 29 de agosto de 2023)

Al mismo tiempo, la música es:

[...] es una hermosa melodía, son notas hermosas que sirven para tocarlas en las fiestas patronales. Las personas bailan, entonces, la música hace que ellos bailen (M, alumna de 11 años, comunicación personal, 29 de agosto de 2023)

De igual forma, es:

[...] aprender, porque si no aprendes no sabes cómo se hace la música (F, alumno de 8 años, comunicación personal, 29 de agosto de 2023)

Finalmente, la música tiene la función de:

sacar [interpretar] los sonos que salen de los instrumentos para alegrar las fiestas (J, alumna de 11 años, comunicación personal, 29 de agosto de 2023)

En contraparte, los integrantes de la banda *Poj Suun* que tuvieron la oportunidad de asistir a eventos dentro y fuera de la comunidad, han asociado a la música con la disciplina, constancia, responsabilidad y, por supuesto, con aspectos más subjetivos, tales como los sentimientos y los diferentes estados de ánimo que experimentan mediante la música. Así, aunque para muchos resulta una forma de expresión, para otros es una forma de asegurar un lugar para convivir y conocer. Una integrante mencionó, de la siguiente manera, que la música engloba una serie de sonidos que ayudan a expresar los sentimientos:

son sonidos armoniosos que ayudan a expresar sentimientos o experiencias que los compositores plasman en las notas (R, alumna de 13 años, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023)

Otra integrante de la banda narró que:

[...] la música es una expresión, pero que depende de cada instrumento. Porque cada instrumento transmite una emoción diferente, porque lo tocan diferentes personas (A,

alumna de 14 años, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023)

Al mismo tiempo, la música es considerada como:

[...] un medio que nos ayuda a expresarnos y sentir (H, alumno de 13 años, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023)

Por otro lado, mencionan que:

La música es una ciencia. Es la más confunda y la más sencilla de todas (M, alumna de 11 años, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023)

A la vez, apuntaron que:

la música es un lugar, un escape también. Es un lugar de tranquilidad y paz (M, alumna de 13 años, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023)

Y, finalmente, refirieron que:

[...] la música es un sentimiento, puede ser felicidad, tristeza o no sé. Cuando tocas estás feliz, pero cuando tocas en frente de otras personas te da miedo (J, alumna de 14 años, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023).

Con los testimonios anteriores, podemos concluir que la palabra *música* es una categoría polisémica para los infantes que pertenecen a los tres niveles que conforman la banda *Poj Suun*. Por polisemia se entiende que “una misma palabra adquiere uno u otro significado dependiendo el contexto en donde se desempeñe” (Díaz, 2019, p.10), tal como ocurre en este caso con la categoría de música. Desde el lado lingüístico, la palabra música en *ayuujk* se traduce como *yë xuuixën*, que en castellano no tendría una sola definición, pues los pobladores mencionan que connota otros aspectos que están fuertemente relacionados con el propio entorno (ver apartado 1.4.1.).

A manera de resumen, para algunos infantes, la música es una palabra que hace referencia a lugares o espacios específicos de la comunidad; para otros, es una palabra que detona emociones, experiencias, e incluso, que se relaciona con la familia. Además, evoca ciertas asociaciones con su entorno, pues los sonidos e imágenes que los niños tienen de los instrumentos ayudan a la construcción de espacios, lugares y actividades que se vinculan con las prácticas musicales. Esto

último, se puede relacionar con lo que Bartra (2006) ha denominada como *sinestesia*, la cual “es una condición en la que diferentes señales se cruzan y se mezclan” (p.58). Para el caso de la vida musical que se experimenta en Tlahuitoltepec, una nota musical o una pieza particular, al ser escuchada por ellos mismos, provoca la visualización de escenarios, sabores, palabras y personas, en los que los sonidos se filtran mentalmente, desarrollando asociaciones estables y duraderas.

4.2. El sentido de la música para los adolescentes

En este apartado hablaré acerca de los integrantes adolescentes de la banda *Poj Suun*. Reitero que, la mayoría de sus miembros, son niños de entre 4 y 12 años; sin embargo, esta también cuenta con cierto porcentaje de adolescentes. Algunos de los jóvenes empezaron su trayectoria musical durante la infancia; otros se vincularon a este quehacer, justamente, en la adolescencia. Entonces, pese a que esta investigación se desarrolla desde la otredad de los infantes, considero que el punto de vista de los adolescentes permite analizar el panorama de quienes están más cerca de convertirse en adultos, y que han configurado a este quehacer como un ámbito relevante en sus vidas.

Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), la adolescencia es una etapa que ocurre, comúnmente, entre los 11 y 19 años. En ella, se producen cambios físicos, psicológicos y sociales. Uno de los aspectos fundamentales para que el niño o la niña desarrolle una buena etapa adolescente, es la participación de todo el conjunto que lo rodea; es decir, la familia, la comunidad e instancias correspondientes, deben asegurar el bienestar de este grupo poblacional (Gobierno de México, 2015). Sin embargo, las diferencias sociales son muy marcadas, aún más en las comunidades donde es normal que el infante sea criado por abuelos, tíos o conocidos, por diversos motivos. El más común, es el caso de los padres que migraron a Estados Unidos, o bien, a otro estado de la república, para recabar recursos monetarios suficientes para asegurar la subsistencia de la familia.

En una de mis conversaciones informales con estos jóvenes, destacó el papel de la música a nivel personal, pero aún más importante fue la existencia de este quehacer en su futuro. La mayoría mencionó que seguirían estudiando música, ya sea en el CECAM o en la Ciudad de México -sin especificar qué escuela-. No obstante, otros comentaron que uno de sus temores al dedicarse a la música, era el hecho de no conseguir un trabajo estable en un futuro, puesto que han escuchado -de parte de familiares y amigos- que “los músicos son las personas peor pagadas”. Otros afirmaron que, de adultos, seguirían tocando sus instrumentos, aunque sólo lo harían como

un pasatiempo, tal como han hecho hasta el momento. Por último, otros comentaron que al estudiar una carrera universitaria seguirán tocando, a sabiendas de que es muy difícil mantener dos actividades, ya que están seguros de que sus carreras²⁶ podrían demandar tiempo y constancia, tal como ocurre con la música.

Uno de los aspectos que surgió relacionado con la adultez, fue la obligación que tienen de ayudar en sus casas, ya sea con un trabajo o con los deberes domésticos. Una minoría comentó que, a causa de su interés de seguir acudiendo a los ensayos y presentaciones, han tenido discusiones con sus padres. Además, están quienes cuentan con hermanos menores; a ellos, se les dice que es turno de los más chicos para empezar en el quehacer musical, por lo que basta con lo que han aprendido en la infancia musical. También, hay jóvenes que tienen problemas con sus padres por su mal desempeño en la escuela, ya que prefieren ensayar antes que atender sus deberes escolares. Ante dicha situación, los padres y madres toman medidas estrictas; por ejemplo, limitan las horas de ensayo, como una forma de castigo hasta que mejoren en la escuela.

Con lo anterior, mi intención es mostrar al lector que la adolescencia es un fenómeno que está lejos de abordarse exhaustivamente; a pesar de que estos jóvenes comparten los mismos espacios y responsabilidades que los infantes, sus percepciones en torno a la música son distintas, incluso, varían de acuerdo con la relación que mantienen con otros en su entorno. Al respecto, una joven menciona que:

Lo que menos me gusta de ser músico es que existe la comparación de otros músicos conmigo [...] incluso mi papá me dice que, si voy a hacer algo, que lo haga bien (M, alumna de 15 años, comunicación personal 5 de septiembre de 2023)

En la siguiente tabla, menciono los diferentes significados que tiene la música en infantes y adolescentes:

²⁶ Entre las carreras que fueron más mencionadas por estos jóvenes se encuentran: medicina, enfermería, psicología e ingeniería en sistemas computacionales. Los lugares donde desean probar suerte para su formación son los estados de Oaxaca, Ciudad de México y Guerrero.

Figura 24. Sentido de la música entre infantes y adolescentes.

Infante	Adolescente
La música es vista como un pasatiempo en donde se desarrollan responsabilidades.	La música es vista como competencia con otros músicos.
La música y los lugares de ensayos son espacios para la sociabilización con sus compañeros.	La música es también un generador de recursos económicos.
La música son sentimientos, lugares y personas.	Abre las posibilidades a recibir una beca en las escuelas.
La música te da la oportunidad de hacer amigos.	Abre la posibilidad de entrar en la organización cívica-religiosa que hay en Tlahuitoltepec.
Poder aprender a tocar un instrumento es lo mejor de ser músicos	Te da la oportunidad de conocer a otros músicos y compositores reconocidos

Fuente: Elaboración propia

4.3. La importancia de ser músico en Tlahuitoltepec y en la región Mixe

El presente apartado tiene el objetivo de dar a conocer, desde la alteridad de los infantes, la importancia de ser músico, tanto para la comunidad como para la región Mixe, tomando dos principales aspectos: 1) la responsabilidad que adoptan una vez que son parte de una banda de viento; 2) la identidad que construyen a través del quehacer musical. Lo anterior, considerando que, para ellos, no sólo se trata de tener la habilidad de tocar un instrumento, sino de la ejecución de ciertas piezas musicales de la región, que ayudan en el desarrollo de la imagen que tienen de sí mismos, puesto que en su repertorio se localizan algunas que son consideradas fundamentales para la vida comunitaria.

Primero, me referiré a las distintas responsabilidades que recaen en el músico, para entender cómo cada uno de ellos se convierte en una pieza clave para las bandas de viento. Aquí, retomaré parte del material etnográfico obtenido durante el taller; en este espacio, niños y niñas comentaron

que, uno de los elementos más importantes de ser músico, recae en cada instrumento. Es decir, una vez que se responsabilizan en la especialización, su participación ya no es un aspecto individual sino colectivo. Posteriormente, hablaré sobre la asignación de identidad que se concede a ciertas piezas musicales por parte de los infantes, ya que, desde una edad temprana, reconocen aquellas que forman parte de la vida comunitaria. Para ello, expondré algunas obras que son entregadas por los maestros desde que el niño comienza a digitalizar notas en el instrumento, a fin de que el alumno se familiarice con la pieza y, también, la memorice.

4.3.1. “Ser músico es una ocupación de por vida, la puedes dejar, pero siempre sabrás cómo tocar”

Durante las conversaciones y dinámicas efectuadas en el taller, los niños y jóvenes comentaron ciertas particularidades que hacen de la música su actividad predilecta. En primer lugar, explicaron que asistir a sus clases de música es más “sencillo” que ir a entrenar básquetbol, o incluso, más fácil que pertenecer al club de danza de la comunidad, puesto que ambas requieren de mucha fuerza física. En cambio, en las clases de música “puedes estar aprendiendo sentado”; para ellos, lo único “pesado”, son las presentaciones que pueden durar hasta 5 días, aún más si se tratan de fiestas patronales. En segundo lugar, comentaron que asistir a los ensayos es un momento en que se dedican exclusivamente a que las notas “salgan” -es decir, que sean tocadas adecuadamente-; es un momento donde no están preocupados, en su totalidad, por las tareas escolares o los pendientes del hogar.

Por último, insistieron que, al igual que es considerada una actividad más sencilla, implica adentrarse en un campo lleno de formalidades: una vez que entras a la banda, debes cumplir con las responsabilidades que conlleva ser un músico, dentro de la banda y en la comunidad. Estas, son aprendidas en el transcurso de sus vidas como músicos y, muchas veces, son conocimientos transferidos por sus maestros. Para este caso, enlistaré en qué consisten tales responsabilidades; la siguiente información fue recabada, de manera grupal, durante la sesión 1, realizada el 1ro. de septiembre de 2023, donde los niños expresaron que:

1. Desde el inicio, tienes la responsabilidad de aprenderte todas las notas musicales a través del solfeo.

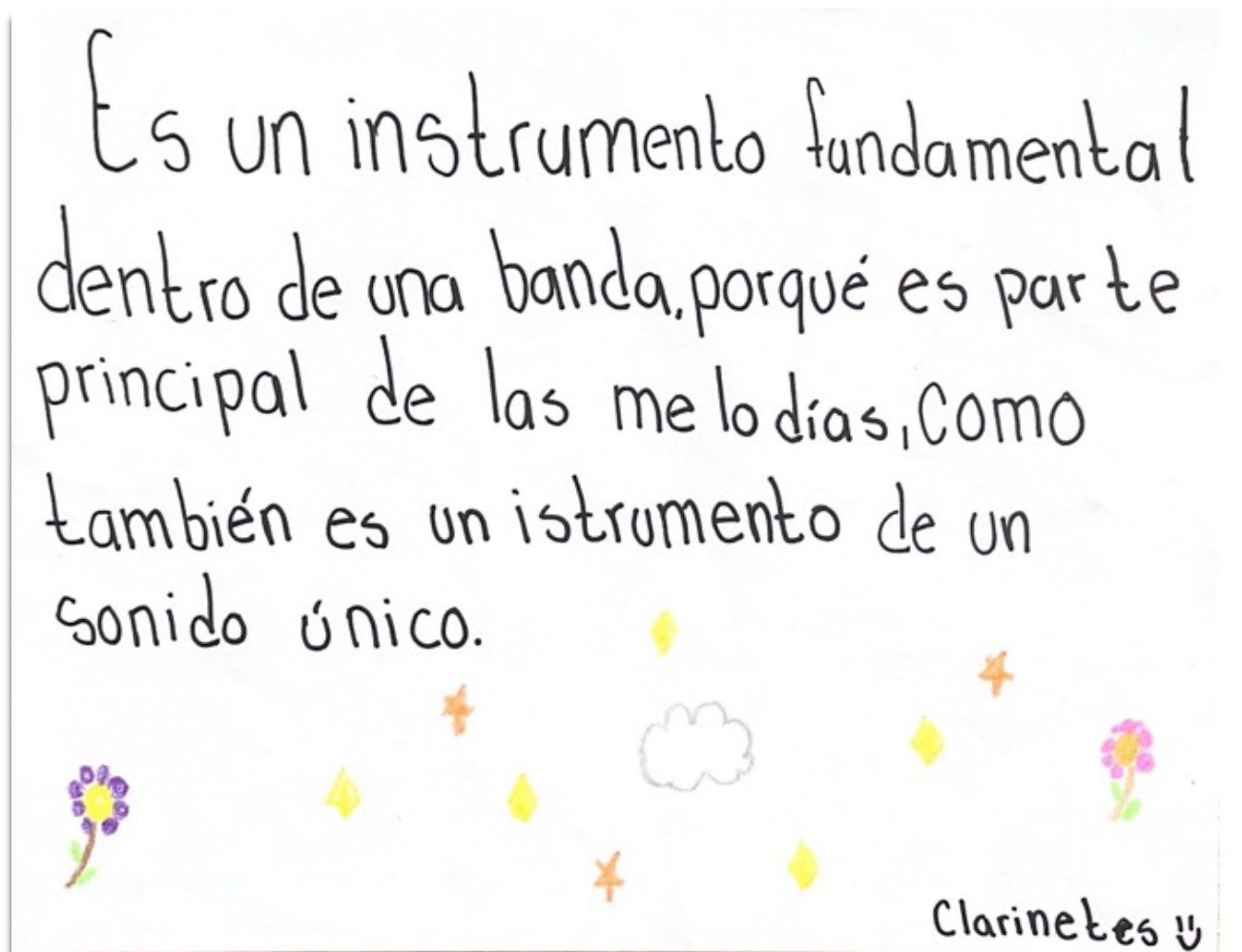
2. Cuando ya se te haya asignado el instrumento, tienes la responsabilidad de aprender la digitación de las notas en él, además, de empezar a tocar ciertas partituras para ir aprendiendo los ritmos.
3. Cuando ya estás en la banda, debes de cumplir con los ensayos diarios para que puedas memorizar las melodías que se tocan en cada evento.
4. Es necesario que siempre asistas a las tocadas [eventos] para que tú sección tenga más apoyo al momento de estar tocando.
5. Y, por último, tienes la responsabilidad de ser un músico *bien portado* durante las presentaciones, pues al tratarse de niños, es común que ellos sean más inquietos que los músicos más grandes (Banda Comunitaria *Poj Suun*, comunicación personal, 1 de septiembre de 2023)²⁷.

De esta manera, se expresan aspectos fundamentales de una comunidad de práctica, tales como el compromiso mutuo y la participación colectiva que favorecen su continuidad. Además, se demuestra que la importancia de ser músicos radica en las diferentes responsabilidades que desarrollan -y adoptan- como individuos pertenecientes a este grupo. En otras palabras, se hacen responsables de su participación como músicos dentro de la banda y la comunidad, construyendo responsabilidad en el sí mismo y en el otro.

Como integrantes de la banda, específicamente de *Poj Suun*, una vez que cuentan con un instrumento, se constituyen como un elemento significativo, ya que si dejan de asistir a los ensayos o presentaciones -esto, según los testimonios de los alumnos-, se desequilibra el ensamble completo; por consiguiente, la importancia de ser músico en Tlahuitoltepec, consiste en el manejo del propio instrumento. Al respecto, los niños y niñas elaboraron los siguientes materiales que dan cuenta de la importancia que tiene cada instrumento -o sección- al interior de la banda.

²⁷ Los testimonios se recabaron de manera grupal; por ello, no hay nombres específicos.

Ilustración 22. La importancia de los clarinetes



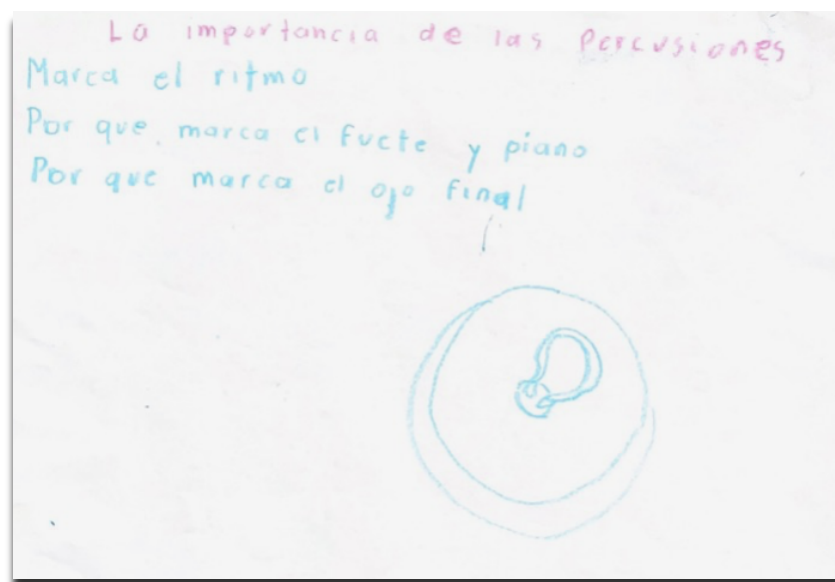
Fuente: Dibujo creado en el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, elaborado por la sección de Clarinetes, 1 de septiembre de 2023.

Ilustración 23. La importancia de las trompetas



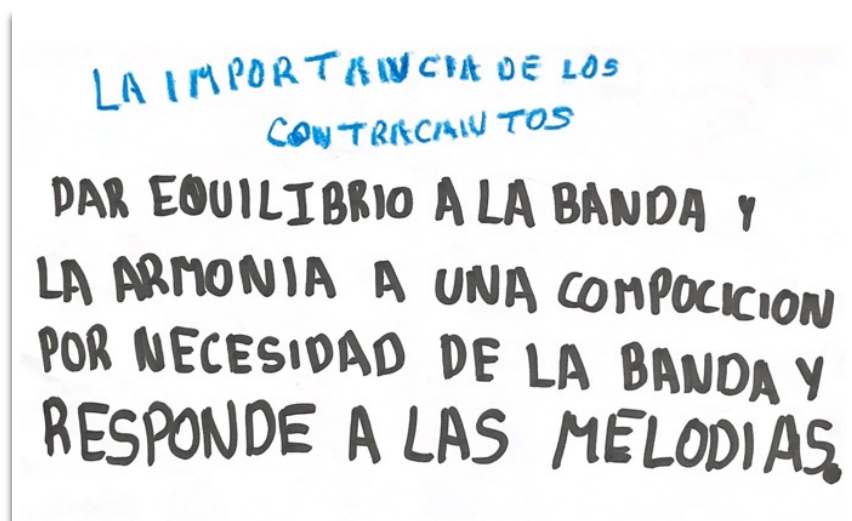
Fuente: Dibujo creado en el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, elaborado por la sección de las trompetas, 1 de septiembre de 2023.

Ilustración 24. La importancia de las percusiones



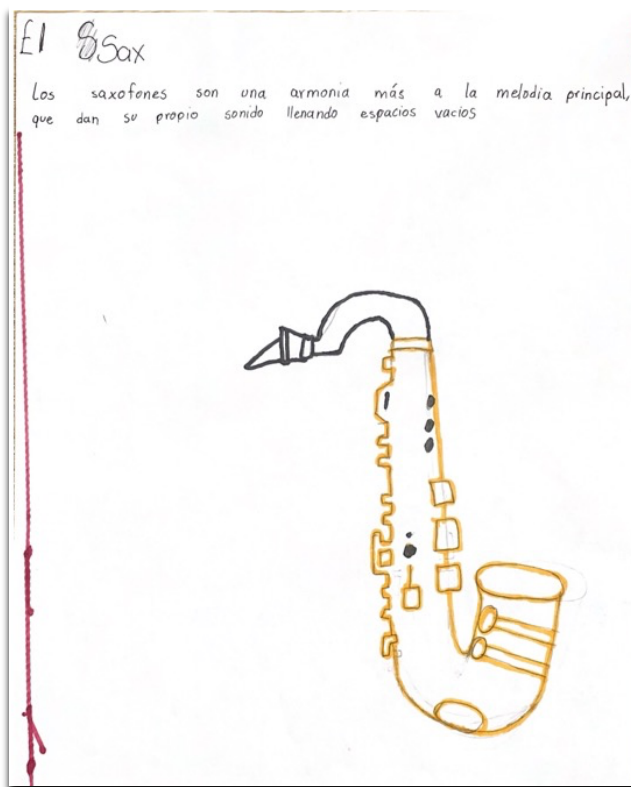
Fuente: Dibujo creado en el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, elaborado por la sección de las percusiones, 1 de septiembre de 2023.

Ilustración 25. La importancia de los contracantos



Fuente: Dibujo creado en el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, elaborado por la sección de contracantos, 1 de septiembre de 2023.

Ilustración 26. La importancia de los saxofones



Fuente: Dibujo creado en el “Taller lúdico-expresivo para niños y jóvenes músicos”, elaborado por la sección de saxofones, 1 de septiembre de 2023.

Las figuras anteriores revelan, por un lado, que el quehacer musical de los músicos -dentro y fuera de la comunidad-, ejerce un papel importante en la participación social-comunitaria que tienen en cada festividad. Así, mediante esta práctica, encuentran un lugar dentro de la colectividad que caracteriza al territorio. Por otro lado, los músicos, según los infantes, logran ser reconocidos por la comunidad entera, sin importar su edad, y obteniendo un trato diferente al momento de participar en los eventos cívicos y religiosos. Para algunos, ser músico favorece la inserción en el sistema de cargos; por ejemplo, como se recordará, dentro de dicha organización existe el cargo de capillo, que únicamente puede ser ocupado por un músico.

4.3.2. “Un día en Oaxaca²⁸, reúne todas las piezas musicales del estado”

Tomando en cuenta que, para los infantes, los músicos resultan de gran importancia no sólo por sus diversas participaciones en la comunidad, sino por la especialización alcanzada en sus instrumentos, el siguiente apartado tiene como objetivo exponer la vitalidad que éstos poseen. Lo anterior, considerando que la práctica musical resulta una construcción social derivada de las representaciones identitarias que emergen del quehacer musical, específicamente, del género Son y Jarabe -para profundizar sobre este género, se recomienda revisar el apartado 1.5.1.-.

En específico, he retomado la categoría de identidad propuesta por Aguado y Portal, que refiera a un “proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social y le dan estructura significativa para asumirse como unidad” (1992, p.42). En este sentido, la música para Tlahuitoltepec, y particularmente para los infantes de la Banda *Poj Suun*, propicia una identificación que se genera mediante el género musical “Son y Jarabe”, mismos que garantizan una construcción y permanencia identitaria. Por ende, para comprender lo que implica la identidad Mixe es necesario remitir al conjunto de relaciones que se producen mediante la música, y donde el ámbito individual y social resultan aspectos inseparables.

Existen dos vías que posibilitan este proceso de identificación. Siguiendo a Aguado y Portal, la primera se produce cuando una persona se reconoce como idéntico, similar o semejante a otro, en un proceso de significación de “adentro hacia afuera” (1992, p.47); la segunda, se genera cuando el otro identifica a un sujeto, dotándolo de una determinada cualidad, es decir, se trata de aquellos significados de “afuera hacia adentro” (1992, p.48).

²⁸ Un día en Oaxaca es una pieza musical que reúne todas las canciones principales de las ocho regiones del Estado.

Al trasladar dicha categoría al caso de estudio que me ocupa, es posible identificar que las significaciones de *adentro hacia fuera* resultan, en primer lugar, de la relación existente entre los músicos con el territorio; en este punto, vale la pena recordar que, para ellos, la música y ciertos géneros musicales, tienen diferentes relaciones y connotaciones que caracterizan físicamente a la comunidad: el parque, el quiosco, las fiestas patronales, o de cualquier otra índole. Además, la música también es el lugar de ensayo, pues ahí aprenden a solfear y a tocar un instrumento. A nivel colectivo, tales significaciones -de *adentro hacia fuera*- se expresan cuando los niños, al visitar otra región, interpretan el género predominante en la región Mixe: el Son y Jarabe. Con ello, comparten ritmos, estructuras musicales, y composiciones realizadas por maestros de la región, entre otros aspectos.

Con relación a las significaciones de *afuera hacia dentro*, es posible identificar a la familia, y los maestros. A nivel colectivo -o comunitario-, dichas significaciones se producen también cuando la banda de viento *Poj Suun* realiza visitas a otras comunidades, e interpreta también el género musical predominante, adaptándose a los diferentes géneros musicales que pueden encontrar, y que van desde chilenas hasta fandangos. Lo más importante en esta categoría de identidad -y sus procesos- es que se construye en la acción de tocar.

La identidad, como ha sido expuesta de esta manera, puede ligarse con lo que Bourdieu ha definido como *habitus*, es decir, “el sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas, que funcionan como estructuras estructurantes, es decir, principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones, sin que necesariamente el sujeto sea consciente de ello” (Bourdieu, 2007, p.86); en este, las *estructuras estructurantes* resultarían las significaciones de *adentro hacia fuera*, mientras que las *estructuras estructuradas* se entenderían como las significaciones de *afuera hacia dentro*. Lo más relevante de la categoría de *habitus* es que corresponde a un campo específico que, para el caso, sería visto desde la práctica musical y la música de viento.

Por lo anterior, el *habitus* en los músicos infantiles de la Banda Comunitaria *Poj Suun* es todo aquello que engloba la formación del músico: la forma en que aprenden; cómo tocan cada instrumento; cómo se comportan dentro y fuera del lugar de ensay; la disposición física al momento de tocar. En conjunto, tales elementos caracterizan, distinguen y diferencian a estos músicos de otros. El *habitus* del músico se construye a lo largo de toda su vida a través de la identidad musical.

Ahora bien, ¿cuáles son aquellas piezas que se consideran fundamentales para la

construcción identitaria de la región Mixe? Como he señalado, la música de las bandas de viento para la comunidad es un elemento central para las celebraciones que se efectúan a lo largo del año. El Son y Jarabe es el género musical que caracteriza la región y a Tlahuitoltepec, debido a que aparece en todas las ocasiones musicales -esto es, calendas, bailes, fiestas patronales, celebraciones cívicas y políticas, de carácter privado o comunitario-. Cada pieza musical dentro del repertorio resulta de vital importancia, ya que posibilita a la comunidad para construir formas de representación colectiva. Para los integrantes de la Banda Comunitaria *Poj Suun*, hay ciertas partituras -o piezas- que son más significativas que otras, pues *no deben faltar en ninguna presentación*.

Una de ellas, “Bajo el Cielo Mixe”, del compositor Otilio Contreras, simboliza el ritmo que caracteriza a los bailes de la región; el ritmo se asemeja bastante al género Son y Jarabe. Otra pieza es “Sones Mixes de Tlahuitoltepec”, de género Son, creada por el compositor y arreglista Ranulfo Díaz González (s.f.). Según los niños de la banda, ésta garantiza el baile, por lo que muchas personas hacen uso del escenario para gozar de la pieza. Por otro lado, “De corazón indígena”, es una marcha creada por el compositor Luis Porfirio Gutiérrez Vásquez (s.f.), que es importante por su ritmo, identificada con el Son, y que la convierten en una pieza para el disfrute absoluto.

La pieza “Que siga el baile”, de género Son y Jarabe, es central para que las personas no paren de bailar, una vez que los músicos han iniciado su ejecución. De acuerdo con los niños, la banda no debe dejar de interpretar la música puesto que, de esta manera, sostienen el transcurrir del baile. Por ello, el título de la pieza hace homenaje a lo que se piensa acerca de interrumpir -o cortar- una pieza musical.

Otra es “El mayordomo invita”, de género Son, creada por el compositor Alfredo Reyes (s.f.). La misma tiene una función particular, ya que es interpretada, comúnmente, cuando comienza el evento social -ya sea un cumpleaños, bautizo, etc.-. Se cuenta también con “Un Día en Oaxaca”, que reúne todas las canciones principales de las ocho regiones del estado. La pieza es un arreglo del maestro Alberto Escobedo Chávez (s.f.) que, generalmente, es tocada en ocasiones donde la mayoría del público son personas provenientes de otros estados o países. Con ella, se pretenden dar a conocer los diferentes géneros musicales existentes en la entidad, así como el dominio musical por parte de la banda, considerando que los géneros que la conforman presentan diferentes niveles de dificultad.

Por último, se encuentran las obras tituladas “Sones y Jarabes mixes” y “Dios nunca

muere”, que siempre son ejecutadas cuando el evento está por culminar. La primera, es una pieza representativa de la región; la segunda, conocida también como “el himno de los oaxaqueños”, es una pieza representativa del estado.

En resumen, puede identificarse que la importancia de ser músico en Tlahuitoltepec y en la región Mixe, desde la perspectiva de los infantes que integran la banda *Poj Suun*, radica en la responsabilidad que tiene cada uno con la banda, con el otro y con la comunidad. Sin músicos, estas piezas que construyen, de manera colectiva, el ser Mixe, no podrían fomentarse tampoco el espacio para la vinculación y creación de relaciones sociales entre los miembros de la comunidad, y con otros fuera de ella. Además, los lazos de compromiso que caracterizan a este territorio comunitario, no se producirían de la misma manera; como se recordará, a través de la correspondencia musical se realiza un tipo de tequio, en el que se evidencia el intercambio y reciprocidad de los músicos hacia la comunidad.

4.4. Las ocasiones musicales

Durante mi trabajo de campo en la comunidad, no sólo realicé el registro etnográfico del proceso de enseñanza-aprendizaje de la Banda *Poj Suun*, sino que también tuve la oportunidad de indagar acerca de los vínculos de la organización interna en la lógica comunal de Tlahuitoltepec. Por medio de dos eventos -la fiesta en honor a la Virgen de la Asunción, celebrada del 13 al 17 de agosto de 2023, y la fiesta en honor a Santa Cecilia, celebrada el 21 y 22 de noviembre de ese mismo año- identifiqué cómo se pone en práctica el sistema de cargos, así como la importancia de la participación de las bandas de viento en dichas celebraciones.

En este apartado, presento dos etnografías que ilustran cómo, mediante estas fiestas, se ponen en acción los aprendizajes obtenidos en el espacio de ensayo, lugar donde los integrantes de la banda comparten e intercambian experiencias, conocimientos y diálogos para el desarrollo de la educación musical, a fin de consolidar un modo de correspondencia con la comunidad. Para ello, conceptualizo lo que se conoce como “ocasiones musicales”, explicadas particularmente por etnomusicólogos; también, presento dos etnografías acompañadas de evidencia visual. Esto último constituye un aspecto relevante para conocer el momento en que la banda es partícipe en las celebraciones de lo divino y lo humano.

4.4.1. ¿Qué son las ocasiones musicales?

En pocas palabras, las ocasiones musicales son aquellas prácticas donde se consolida la música; sin embargo, en sus estudios etnomusicológicos, Alegre menciona que:

La ocasión musical puede ser considerada como una expresión encasillada de las formas cognitivas y los valores compartidos de una sociedad; expresión que incluye no solamente la música en sí, [sino] la totalidad de comportamiento a ella asociado y otros conceptos subyacentes. (Béhague, 2006, como se citó en Alegre, 2015, p.205).

Gracias a las ocasiones musicales se desarrollan las construcciones de los tiempos y espacios que encauzan las conductas sociales de los sujetos, colocando como eje principal las prácticas musicales (Alegre, 2015). Éstas, según el autor, pueden dividirse entre lo divino y lo humano, creados a partir de la comunidad y la región. En Tlahuitoltepec encontramos, dentro del ámbito religioso, las siguientes celebraciones que se efectúan anualmente:

Figura 25. Celebraciones religiosas en Tlahuitoltepec

Fiestas patronales en Tlahuitoltepec	Mes en el que se realiza
Fiesta de la Ascensión de Jesucristo	Mayo
Fiesta en honor a la Virgen de la Asunción	Agosto
Fiesta en honor a la Virgen de Guadalupe	Diciembre
Otras festividades religiosas	Mes en el que se realiza
La Semana Santa	Abril
Fiesta del Día de Muertos	Noviembre
Celebración a la Santa Cecilia	Noviembre

Fuente: Elaboración propia.

Cabe mencionar que éstas no son las únicas que conforman las festividades de la comunidad; no obstante, son las más conocidas y las que requieren de una mayor inversión de tiempo y dinero, así como de una organización previa. En tales ocasiones musicales, la banda de viento cumple con la importante tarea de realizar, eficazmente, la fiesta.

Continuando con dicha conceptualización, Payán menciona que “las ocasiones musicales están determinadas por la solicitud de los pobladores de la comunidad, así como por parte de las autoridades, para que la banda participe en las distintas celebraciones que se realizan al interior y al exterior del pueblo” (2017, p.76). Según la autora, las principales ocasiones musicales en las que participan las bandas de viento son las calendas, jaripeos, bailes, fiestas patronales, celebraciones cívicas y políticas, audiciones, encuentros musicales, y tequios. Un dato importante es que los fuegos artificiales y los toritos forman parte de estos momentos pues, de acuerdo con la Etnografía de las Culturas Musicales de Oaxaca (ECMO), proyecto creado por Navarrete (2010b), son aspectos que, al igual que la música y los bailes, resultan determinantes en cualquier celebración.

De tal forma, puede afirmarse por un lado que, las ocasiones musicales ayudan al fortalecimiento y consolidación de las prácticas comunales en Tlahuitoltepec; por el otro, estos eventos establecen una correspondencia musical significativa para la parte formativa de los músicos, ya que, durante todo el año, se dedican a repasar un repertorio extenso, que es utilizado en las ocasiones musicales. Con base a lo anterior, presento dos etnografías que ayudarán a conocer más respecto a estas dinámicas sociales que surgen a partir de las fiestas patronales.

4.4.2. Fiesta en honor a la Virgen de la Asunción

El domingo 13 de agosto de 2023, desde muy temprano, las autoridades y parte de la población de Tlahuitoltepec comenzaron a alistarse y a preparar lo necesario para iniciar la fiesta patronal. En esa ocasión, además de la banda, tenían como invitados especiales a los danzantes de una universidad de Puebla²⁹, quienes se presentarían al día siguiente en el centro de la comunidad. Una de las familias se encargó de atenderlos, proporcionándoles bebidas y comidas durante los días de visita, así como un lugar para bañarse, cambiarse y dormir. Antes de las 7 de la mañana, dicha familia ya tenía listas algunas sillas y mesas, que colocaron en el patio principal de la casa para

²⁹ El nombre de la universidad no fue registrado, ya que la persona que mencionó que los danzantes estarían en la fiesta patronal, no logró recordar el nombre exacto de la institución; sin embargo, especificó que el grupo asistía porque uno de sus integrantes era oriundo de la comunidad (y recién titulado); por tal motivo, fue sencillo hacer ese *contrato*, que consistía en ir a Tlahuitoltepec para mostrar diferentes danzas de Oaxaca, así como de otros estados.

recibirlos. Las mesas estaban acomodadas de manera que no obstruyeran el paso de quienes se encargarían de repartir los alimentos.

Desde muy temprano, comenzó a escucharse la pirotecnia que anunciaba el inicio de la fiesta. Las personas, que aún no se daban cita, sabían el orden de los próximos eventos, puesto que un usuario de Facebook difundió el *Cartel Oficial* del evento en la plataforma; en este se precisaba la hora, el día y las actividades que se realizarían con motivo de la celebración.

Figura 26. Programa de la Fiesta Patronal en honor a la Virgen de la Asunción 2023

FIESTA PATRONAL EN HONOR A LA VIRGEN DE LA ASUNCIÓN
SANTA MARÍA TLAHUITOLTEPEC MIXE, OAXACA
13, 14, 15, 16 y 17 de agosto DE 2023

Domingo 13 de agosto
RECEPCIÓN DE BANDAS
03:30 P.M. Corredor del palacio municipal – Banda Filarmónica municipal.
04:30 P.M. Barrio el Llano – Banda filarmónica de Santa Cruz.
05:30 P.M. Barrio el Llano – Banda filarmónica de Tamazulapam.
06:00 P.M. FESTIVAL DE DANZA REGIONAL KOPK AJTSPIITÉ (DANZANTES DE RAÍZ).
09:00 P.M. TRADICIONAL CALENDÁ, iniciando en las calles principales. Barrio El Llano: Banda filarmónica de Tamazulapam. Barrio El Calvario: Banda filarmónica de Santa Cruz. Barrio San Lucas: Banda filarmónica Municipal.
09:45 P.M. PROGRAMA DE PRESENTACIÓN de los comisionados de festejo y bandas filarmónicas participantes.

Lunes 14 de agosto
06:00 A.M. Mañanitas en el atrio del templo católico interpretada por las bandas participantes y músicos de la chirimia.
07:00 A.M. Misa ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la banda filarmónica Municipal.
08:00 A.M. Junta previa de equipos y árbitros del torneo de básquetbol.
08:30 A.M. Inauguración del evento deportivo de básquetbol.
09:00 A.M. Inicio de los juegos de básquetbol.
05:00 P.M. Entrega de velas purísimas a la iglesia por las mayordomas de la comunidad.
05:30 P.M. Misa de víspera ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la banda filarmónica de la agencia de Santa Cruz.
06:30 P.M. FESTIVAL DE DANZA REGIONAL KOPK AJTSPIITÉ (DANZANTES DE RAÍZ).
10:00 P.M. Quema de fuegos pirotécnicos, con el acompañamiento de la banda filarmónica municipal y de Tamazulapam.
Al término, BAILE SERRANO amenizado por las tres bandas filarmónicas

Martes 15 de agosto
06:00 A.M. Mañanitas en el atrio del templo católico interpretada por las bandas participantes.
07:00 A.M. Misa ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la banda filarmónica de Santa Cruz.
07:30 A.M. Junta previa de equipos y árbitros del torneo de básquetbol.
08:00 A.M. Inicio de los juegos de básquetbol.
11:00 A.M. Misa ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la banda Filarmónica Municipal.
Al término, Participación del grupo de danza del Mtro C. Octavio Jiménez Vásquez.
05:00 P.M. Misa ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la Banda filarmónica de Tamazulapam.
06:00 P.M. BAILE POPULAR amenizado por los grupos "FRAGMENTADO", "XEKETEW" y "DIGITAL CHECO"

Miércoles 16 de agosto
06:00 A.M. Mañanitas en el atrio del templo católico interpretada por las bandas participantes.
07:00 A.M. Misa ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la banda filarmónica municipal.
08:00 A.M. Continuación de los juegos de básquetbol.
11:00 A.M. Misa ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la banda filarmónica de Santa Cruz.
01:00 P.M. AUDICIÓN MUSICAL de las tres bandas filarmónicas.
06:30 P.M. Misa ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la banda filarmónica de Tamazulapam.
08:00 P.M. Programa de premiación de equipos ganadores de básquetbol.
09:00 P.M. BAILE POPULAR amenizado por los grupos "LOS EMPERADORES DE OAXACA", "LENIN Y SU NORTEÑO BANDA", y "MARCOS Y SUS 10 CABALLEROS".

Jueves 17 de agosto
06:00 A.M. Mañanitas en el atrio del templo católico interpretada por las bandas participantes.
07:00 A.M. Misa ofrecida por el párroco de la comunidad, acompañado por la banda de Tamazulapam.
04:00 P.M. PROGRAMA DE DESPEDIDA DE LAS BANDAS FILARMÓNICAS

AUTORIDAD MUNICIPAL 2023

Fuente: Yrdans, 2023 [publicación de *Facebook*]

En aquella ocasión tuve la oportunidad de registrar etnográficamente la fiesta mediante el comisionado del ciudadano D, quien estuvo a cargo de la Banda filarmónica de Tamazulapam. Así, en punto de las 3:30 de la tarde, los acompañantes del comisionado ya se encontraban en el centro de la población, esperando la llegada de la banda invitada. La dinámica para la recepción de las

bandas se estructura como sigue: primero, el comisionado de festejo espera puntualmente, en el corredor principal del palacio municipal, hasta que sea su turno de recibir a la banda que estará bajo su cargo; luego, al comunicársele que la banda ha llegado, es acompañado por la banda municipal hasta la entrada de la comunidad para recibir a la banda invitada. Además, junto a ellos caminan la autoridad municipal y todas las personas que apoyan en el reparto de alimentos. Los dos grupos intercambian palabras, donde mutuamente se desean una buena estancia en la localidad.

Al terminar este encuentro, las bandas interpretan “La Diana”, para luego, iniciar la calenda de vuelta al centro de Tlahuitoltepec. Desde el momento en que las bandas invitadas llegan a la comunidad, les son asignados dos o más topiles para cuidarlos puesto que, en muchas ocasiones, son molestados por personas que se encuentran en estado de ebriedad, o bien, por si alguno de los músicos bebe mucho.

Cuando la banda de Tamazulapam Mixe llegó al centro de la población, tocó algunas piezas con el fin de animar a la población, y para de anunciar que había dado inicio la fiesta. Momentos más tarde, la banda se dirigió a la iglesia, donde tocaron algunas alabanzas. Posteriormente, los músicos pasaron, uno por uno, a recibir la bendición del párroco. Al finalizar, la banda se encaminó hasta la vivienda donde cenarían; el recorrido hacia dicho domicilio, también lo realizaron con música.

En ese lugar, los músicos tocaron alrededor de 20 minutos, puesto que las personas del comisionado de festejo los invitaron a sentarse en las sillas para que pudieran comer. Al cabo de unos minutos, terminaron de ingerir sus alimentos y volvieron a tomar los instrumentos para acompañar a los pobladores invitados por el comité de festejo -que aún estaban cenando-. Para las 9 de la noche, los músicos, el comisionado y las demás personas acompañantes bajaron al centro de la comunidad para iniciar la calenda, misma que terminó en la cancha techada con una ronda de participaciones a cargo de las bandas invitadas.

Al día siguiente, el 14 de agosto de 2023, me dirigí al domicilio del comisionado de D; aquí, estaban terminando de adornar la vivienda con globos y paliacates. Conforme pasaban los minutos, los amigos, familiares y conocidos de la persona al frente de esta organización, comenzaron a preparar la comida. La distribución de las tareas estaba dividida por género: por un lado, los hombres se dedicaron a proporcionar a las cocineras la leña necesaria para preparar la comida; acarrearon los galones de mezcal y acomodaron las cervezas en tinas con hielos. Por otro lado, las mujeres se dedicaron a picar y cortar lo necesario para preparar la comida. Ese día, organizaron el

lugar para recibir, nuevamente, a la banda, que había ido a otro comisionado a comer. A las 6:30 de la tarde, decidí dirigirme al centro; al llegar noté que los juegos mecánicos y los puestos de comida estaban llenos.

Al cabo de unos minutos, tras haber dejado todo dispuesto en la casa de D, su hermana me invitó a cenar en la casa de otro comisionado; en ese lugar, la banda de Tamazulapam estaría tocando durante la cena. Por lo tanto, nos dirigimos a la parte trasera del conocido Comedor Municipal; allí, las sillas, mesas y el sonido ya habían sido colocados. Las personas a cargo de esa cena nos recibieron y, de forma inmediata, nos condujeron a una de las mesas que estaban ubicadas hasta el otro extremo del lugar pues, momentos más tarde, la banda comenzaría a tocar los sones y jarabes para que las personas se levantaran a bailar. En un momento de la fiesta, el maestro de ceremonia detuvo la música para dedicar algunas palabras a la banda invitada. Mencionó la importancia de la educación musical en las comunidades; al respecto, dijo que, sin ella, las bandas “estarían en peligro de extinción”. Además, mencionó que la música, más que el ritmo, es también “el alma del pensamiento”. Llegado a ese punto, los encargados de aquel comisionado entregaron a la banda invitada algunos presentes como frutas, jugos, panes, cervezas, refrescos y, por supuesto, algunas botellas de vidrio llenas de mezcal.

Cabe resaltar que, en este tipo de eventos, se destina un espacio específico para que la banda interprete su música, con el objetivo de no ser molestados o heridos por alguna otra persona que pase cerca de ella. Lo mismo sucede al momento de la cena, donde se disponen de mesas y sillas que únicamente son utilizadas por los integrantes de la banda.

Después de casi dos horas de música, la banda recogió sus pertenencias y se dirigió nuevamente al centro de la comunidad, donde daría inicio la tradicional quema de castillo. Sin embargo, la lluvia fue un impedimento para que la quema iniciara a la hora establecida; por esta razón, la banda de Tamazulapam, así como las demás, tuvieron que refugiarse en algunos de los puestos de comida del centro. Otros decidieron resguardarse en el corredor del palacio municipal. Mientras los músicos se acomodaban en estos lugares, algunas personas trataron de preparar el castillo para que prendiera a pesar de la lluvia. Momentos más tarde, los músicos se encaminaron al quiosco para comenzar a tocar, pues el castillo sería encendido a la brevedad. Allí, se turnaron para que todos tocaran en el transcurso de la quema.

El miércoles 16 de agosto, un día después de la quema del castillo, las tres bandas invitadas se dirigieron a la cancha techada para dar comienzo a la llamada *audición musical*. Este momento

lo considero como ocasión musical, ya que las bandas exponen lo aprendido en su desarrollo formativo. En dicho evento, las bandas interpretaron obras de diversos géneros; en total, 10 piezas. Al finalizar, los maestros de ceremonia que condujeron el evento solicitaron a los músicos integrar una sola banda para interpretar, en conjunto, una última pieza musical por demás conocida en la región Mixe: *Sones de Tlahuitoltepec*, que fue dirigida por el maestro de música de la banda avanzada municipal. Al término de la audición, cada una de las bandas se dirigió al lugar donde les proporcionaban bebida y comida.

En la noche del 16 de agosto, el comisionado al que acompañaba se congregó en la iglesia, pues la imagen de la Virgen saldría con rumbo a la casa de D. Durante la procesión, la banda interpretó alabanzas que eran contestadas por las personas que caminaban junto a ella. Al llegar al domicilio de D, el conjunto pidió recibir a la imagen con un fuerte aplauso; posteriormente, fue colocada en un pequeño altar construido especialmente para esta ocasión. Una vez colocada la imagen, todos los presentes realizaron un pequeño rezo. Minutos después, se mostró a los músicos el espacio que ocuparían, tanto para cenar como para tocar durante la cena. Mientras los músicos comían, las personas encargadas de repartir los alimentos, frecuentemente, pasaban cerca de ellos para saber si necesitaban algo más, ya fuera café, agua, cerveza u otra ración de comida. A las 11 de la noche, la cena llegaba a su fin, debido a que los músicos debían descansar para continuar con sus labores al día siguiente.

La tarde del jueves 17 de agosto, el comisionado de D estaba listo para recibir a la banda de Tamazulapan; en esa ocasión tenían la tarea de darles de comer. Aquel día se llevó a cabo la despedida de las bandas invitadas; ese momento se caracteriza por la reunión de todas las bandas en la zona de la cancha techada para recoger algunos presentes, antes de regresar a sus comunidades. Pero antes, los músicos debían comer y tocar un tiempo en dicho recinto. Luego de ello, D y su esposa se aproximaron a la banda y a su comité para entregarles unos obsequios que mandaron a confeccionar exclusivamente para la ocasión: panes, refrescos, jugos, botellas de mezcal y playeras que tenían grabadas a la Virgen de la Asunción y el nombre del comisionado de ese año. Las playeras que sobraron fueron lanzadas por D y su esposa hacia la zona donde se encontraban las demás personas, como un obsequio para ellos. Cuando el comité de banda de Tamazulapam dirigió unas palabras, expresó que se habían sentido cómodos y bien recibidos; agregaron que la atención y el cuidado que les brindaron fue lo más destacable de su visita.

A las 5:34 de la tarde, la banda visitante salió del domicilio de D para dirigirse al centro.

En el lugar, se encontraban las autoridades de la comunidad, los otros comisionados de festejo, y el público en general. Al iniciar el evento, se agradeció a cada comité de banda por asistir a la fiesta; posteriormente, se entregó a cada banda una cuantiosa cantidad de regalos. Por último, fueron presentados los comisionados, para entregarles un reconocimiento. Minutos después, se tocaron una ronda de piezas por parte de las bandas, con las que inició el conocido baile serrano.

Al día siguiente, cuando la fiesta ya había terminado, las personas que ayudaron en toda la jornada en el domicilio de D se dedicaron a la preparación de tamales, que serían repartidos entre estas mismas personas. Además, algunas de las señoras se enfocaron exclusivamente a la preparación de *machacado*, que es una comida reservada para celebrar el haber terminado exitosamente su participación como comisionado de festejo en la fiesta. Para ella, fue necesario calentar, previamente, más de cuatro ollas de barro; cuando llegó el momento, se agregó masa y salsa de pepita, para que se cocieran juntas. Al tiempo que terminaban de calentarse las ollas, se cocieron quelites para acompañar el machacado. Asimismo, los hombres desmontaron las mesas y acomodaron las sillas en una parte de la casa -para utilizarlas más tarde-, al tiempo que desmantelaron un tapanco que sirvió para dar cabida a más personas en el domicilio.

Algunas señoras, que no intervenían en la preparación del machacado, dividieron en bolsas de plástico algunos panes y tortillas que sobraron; estos, después de comer, se entregarían a cada ayudante. Una vez que los alimentos estuvieron listos, D y su esposa llamaron a todos los ayudantes para sentarse -distribuidos en forma de medialuna- en el patio principal de su casa. Allí, se les sirvió bebida y comida. Esta dinámica se repitió en los otros comisionados, puesto que, a lo lejos, se escuchaba la pirotecnia y la música proveniente de bocinas, como símbolo de que se estaba comiendo el machacado junto a los miembros del comité de festejo.

La anterior etnografía permite ilustrar la manera cómo la banda de viento se relaciona con las personas de la comunidad. En este sentido, la banda es uno de los aspectos más representativos de estas celebraciones. Además, los propios festejos y su organización giran absolutamente en torno a ella. Aquí, deseo destacar algunos de los aspectos más relevantes en cuanto a la atención brindada a los músicos por parte del comité de festejo, durante la fiesta patronal en honor a la Virgen de la Asunción:

1. Son recibidos y despedidos de una forma específica.
2. Durante su estancia en la comunidad se les provee de desayuno, comida y cena.

3. Se les proporciona, de forma ilimitada, bebidas y comidas por parte de los comités de festejo.
4. Son cuidados, en todo momento, por los topiles.
5. Su participación en las misas es fundamental durante los cinco días de duración. Para cumplir esto, adoptan una dinámica de turnos.
6. Las bandas visitantes asisten, obligatoriamente, acompañados por sus comités de bandas, ya que no sólo son responsables del cuidado de los músicos, sino que fungen como representantes de la comunidad, agencia o región de la que provienen.
7. Durante los cinco días, en los diferentes lugares donde se les proporcionan alimentos, también reciben regalos por parte de los comités de festejos; estos son consumidos durante su estancia en la comunidad, o bien, sirven para el regreso a casa.
8. Cada una de sus presentaciones tiene un lugar destinado únicamente para ellos.

También quiero destacar, mediante el listado siguiente, algunos aspectos que observé por parte del comité de festejo del ciudadano D:

1. Al tener esta responsabilidad en sus manos, tuvo que reclutar a ayudantes para la fiesta, con una antelación de hasta un año o dos. D explicó que cuando sus ayudantes aceptan esta tarea, no pueden rechazarla, incluso si días antes surge algún disgusto entre ellos.
2. Ser comisionado de festejo es símbolo de poder, ya que, desde su perspectiva, tener esta posición una vez al año es, para muchos, el momento en que la población observa si se hace correcta o incorrectamente la actividad.
3. La ayuda de amigos y familiares, que viven fuera de la comunidad, fue central para que todas las actividades emprendidas por el comité de D salieran exitosamente.

De este modo, tal como lo explica D en el último punto, a través del sistema de organización y ayuda, se afianzan los lazos entre la comunidad; mientras, la participación de la banda sirve como un tipo de retribución, desde la cual se fortalece y reproduce la vida comunal de Tlahuitoltepec.

Ilustración 27. Músicos de la Banda filarmónica de Tamazulapam Mixe



Foto: Lirio Martínez, 13 de agosto de 2023.

4.4.3. Fiesta anual en honor a la Virgen de Santa Cecilia

En Oaxaca, el 22 de noviembre de cada año, se realiza la fiesta en honor a la Virgen de Santa Cecilia, conocida por ser la patrona de los músicos. En la comunidad de Tlahuitoltepec, esta celebración se produce mediante un novenario. Para el caso que me ocupa, inició el 13 de noviembre y finalizó el día 22 de ese mismo mes, con la pieza llamada “Baile popular”. La mayordomía de Santa Cecilia, en compañía del Comité de la Banda Filarmónica Municipal y la autoridad de ese año, organizaron la celebración de la siguiente forma:

1. El lunes 13 de noviembre, a las 2 de la tarde, se inició el novenario.
2. El sábado 18 de noviembre, a la misma hora, se llevaron a cabo el festival y conciertos de bandas y grupos musicales de la comunidad, así como la exposición y venta de artesanías.
3. El martes 21 de noviembre -víspera de la fiesta-, se realizó la recepción de la Banda filarmónica Municipal de la comunidad de Tlahuitoltepec, en la capilla de Santa Cecilia, a cargo de la Mayordomía de Santa Cecilia y de la Autoridad Municipal. Ese mismo día, se ofreció comida, tanto para los músicos como para el público en general.
4. El 21 de noviembre, a las 5 de la tarde, se trasladó la imagen de la Virgen a la capilla; luego inició el programa sociocultural.
5. A las 6 de tarde, se llevó a cabo la recepción de la Banda Filarmónica de la Heroica Ciudad de Huajuapán de León, por parte de la banda municipal; esta fue acompañada por los mayordomos, el comité y la autoridad.
6. Una vez terminado el programa sociocultural, el comité de banda ofreció la cena a las tres bandas invitadas, en el comedor comunal ubicado en el Barrio El Calvario.
7. A las 9 de la noche, se realizó la tradicional Calenda, que partió de tres diferentes puntos. En el caso de la banda del CECAM, del Barrio El Calvario; la Banda municipal, del Barrio Ocotál; finalmente, la banda de Huajuapán de León, del Barrio San Lucas. Todas ellas debían asistir a la iglesia ubicada en el centro de la comunidad, casi al mismo tiempo. Allí, interpretaron algunas piezas para bailar y continuar con la procesión hasta la capilla de Santa Cecilia, ubicada en la parte inferior de la comunidad.
8. Después, se llevó a cabo la quema de toritos y el levantamiento de globos de Cantoya.

9. El miércoles 22 de noviembre, a las 6 de la mañana, las bandas invitadas, junto a otras que llegaron de distintas agencias, se reunieron en la capilla de la Virgen de Santa Cecilia para interpretar las mañanitas.
10. Ese mismo día se planeó realizar el concurso de canicas y la carrera de ruedas de manguera. Posteriormente, se efectuó el cambio de mayordomía, para luego repartir el tepache y los tamales al público presente.
11. Para concluir la celebración, se inició con el festival de danza folklórica y el baile tradicional, a cargo de las tres bandas invitadas. En él, las bandas participantes se turnaron para interpretar sones y jarabes, con el objetivo de que el público bailara.

4.4.3.1. *Poj Suun* en la festividad en honor a la Virgen de Santa Cecilia

La tarde del 21 de noviembre de 2023 me dirigí al centro de la comunidad; allí, me encontré a R, integrante de la Banda *Poj Suun*, quien estaba sentada en la cancha de básquetbol ubicada frente a la escoleta de música. Al mirarme, se puso de pie para saludarme, dejando en el piso el estuche de su instrumento, junto con la mochila donde tenía su carpeta de piezas musicales y un bote de agua. Habían pasado algunos meses desde que la vi por última vez, por lo que aprovechamos ese momento para conversar acerca de sus clases de música y las participaciones que había tenido con la banda; aunque, el tema principal fue la fiesta en honor a la Virgen de Santa Cecilia. R, muy emocionada, me comentó lo importante que resultaba para ella -y para su familia- participar en la celebración, ya que su mamá le comentó que Santa Cecilia es la encargada de que los conocimientos musicales se queden en ella, y que también es quien la protege cuando sale con la banda de Tlahuitoltepec.

La importancia de la Virgen de Santa Cecilia no sólo es aprendida en casa, o en los sábados y domingos en que los niños asisten a la iglesia o el catecismo. Según el testimonio de R, la maestra Leticia se encarga de hacer conscientes a los alumnos acerca de cómo ha influido históricamente en el aprendizaje musical de la comunidad. En palabras de R:

La maestra Leti nos ha contado muchas veces que la Virgen es la patrona de los músicos, ella nos ha dicho que los primeros músicos de la comunidad se encomendaron a ella y es, por eso, por lo que ellos aprendieron muy bien la música. Fue así como ellos al saber mucho de música, fue que pudieron enseñar a otros maestros y niños (R, comunicación personal,

21 de noviembre de 2023).

Pese a que esta celebración tiene una importancia similar que las otras fiestas patronales que son realizadas en los meses de mayo, agosto y diciembre, su logística es completamente distinta. Sólo consiste en dos días *grandes*; la mayor actividad económica y social se llevan a cabo el 21 y 22 de noviembre. R me comentó que, a raíz de la pandemia, la dinámica cambió, pues anteriormente todas las bandas de las rancherías, agencias, e incluso, de otras comunidades llegaban a Tlahuitoltepec a tocar las mañanitas a la Virgen en su capilla, junto con otras piezas. Para dicho año se contó con la presencia de un conjunto musical³⁰, encargado de amenizar la fiesta una vez que las bandas terminaron sus participaciones.

Después de unos momentos, R y yo decidimos acercarnos al lugar de ensayo de la Banda *Poj Suun*, ya que los alumnos de los tres niveles -solfeo, principiante y banda- tocarían en la capilla de la Virgen a las 5 de la tarde. Por esa razón, debían llegar al domicilio una hora y media antes para organizar las partituras, armar los instrumentos y, principalmente, salir todos juntos hacia la capilla. Al aproximarnos al lugar, escuché los gritos de varios alumnos. Algunos salieron a saludarme y compartirme un poco de los dulces que les regalaron con motivo del día del músico. La maestra Leticia, junto a los demás maestros formadores, organizaron a los alumnos por niveles, colocando a los de mayor edad alrededor de los más pequeños, para así resguardarlos y evitar que ocurriera algún tipo de accidente durante el traslado del domicilio a la capilla.

Pero, en esta ocasión no sólo se encontraban los maestros de música como responsables; también estaban presentes los padres y madres de familia, abuelos y tíos de algunos de alumnos. Lo anterior obedeció al hecho de que dicha participación sería la primera para muchos de ellos, que no contaban aún con un instrumento; por ende, debían presentarse para cantar algunas piezas que habían ensayado previamente. Así, para este evento, *Poj Suun* no sólo llevó acompañamiento musical a la capilla, sino un coro de infantes.

Los padres de familia -y otros familiares- estaban emocionados por la participación de sus hijos; la mayoría llevaba sus celulares para documentar la salida de los pequeños del lugar de ensayo, así como su participación en la capilla. Algunas madres portaban flores y veladoras para dejarlas como ofrenda en este lugar, y con ello pedir por sus hijos para que continuaran por el

³⁰ A diferencia de una banda de viento, un conjunto musical hace uso de instrumentos o aparatos electrónicos que necesariamente emplean energía eléctrica para funcionar.

camino de la música. Una vez que iniciada la caminata rumbo a la capilla, muchos de los alumnos -los más pequeños- jugaban; otros estaban atentos a las indicaciones. Quienes cargaban los instrumentos en sus manos, se desplazaban precavidamente para no tropezar o chocar con algún compañero. Uno de ellos, me comentó que estaba tan nervioso que sus manos le sudaban, por lo que tenía que cambiar su instrumento de mano, al menos cada 3 minutos o menos.

Al ser una práctica que los acompañaría a lo largo de sus vidas como músicos, los alumnos más pequeños pidieron ayuda a sus padres para que los apoyaran con sus pertenencias o instrumentos. El objetivo es que comenzaran a comprender que debían ser, cada vez más, autónomos en estas actividades que involucran el traslado hacia otro lugar. Quienes se cansaban, pedían a las maestras que pararan un momento, pausa que aprovechaban para acomodar sus mochilas e instrumentos. Por ello, la caminata que se calculaba duraría 20 minutos, se prolongó.

Una vez que llegaron al lugar, los niños de los tres niveles y los maestros, dieron instrucciones de esperar a que finalizara la participación de la banda intermedia de la municipal, pues estos ocupaban la parte principal de la capilla. Algunos alumnos colocaron sus mochilas en el piso; otros decidieron que era momento de que sus padres los ayudaran a cargarlas. Sin embargo, en ningún momento perdieron de vista sus instrumentos, ya que en cualquier instante podrían ingresar a la capilla. Momentos después, la banda municipal desalojó el lugar, por lo que las maestras de la Banda *Poj Suun* acomodaron a los alumnos, por niveles, dentro del espacio principal.

La maestra Nataly se encargó de colocar en orden a los niños de solfeo que fungirían como coro. Para ello, indicó que los de estatura más baja se colocaran al frente, a fin de que pudieran ser vistos y escuchados. Luego, la maestra se trasladó al espacio donde se ubicaban los alumnos principiantes, para ayudarlos a colocar sus atriles y partituras. El clima en Tlahuitoltepec la tarde del 21 de noviembre de 2023, era frío acompañado por fuertes vientos; esto provocó la inestabilidad de las hojas en los atriles; pero, para sorpresa de muchos, algunos alumnos contaban en sus mochilas con algunas pinzas de ropa, mismas que utilizaron para sostener la hoja al atril.

En la parte trasera de la formación, se ubicaron los alumnos integrantes de la Banda *Poj Suun* y las alumnas de la Banda de Viento Florido, que asistieron como refuerzos y participantes en la celebración. Antes de iniciar con la intervención de los niños, el maestro de la banda municipal se acercó a la maestra Leticia para informarle que, en breve, se llevarían la imagen de la Virgen hacia el lugar que se había destinado para realizar el programa sociocultural, localizado en la parte posterior de la capilla. Una vez que el maestro se retiró, la maestra Leticia -acompañada por algunas

madres-, rezó brevemente, arrodillándose ante la imagen. En este rezo pidió buena suerte y salud para los músicos de la comunidad, especialmente para las Bandas *Poj Suun* y Viento Florido. Además, pidió para que continuaran por el camino recorrido, lleno de conocimientos y aprendizajes necesarios para la formación musical de cada uno de los músicos presentes. En un momento determinado, los alumnos de la banda interpretaron y cantaron la pieza llamada “Santa Cecilia”. En su letra encontramos lo siguiente:

En este día,

patrona de los músicos,

te cantamos con fervor

Virgen Santa Cecilia. (Letra de la pieza Santa Cecilia, interpretada el 21 de noviembre de 2023).

En cuanto concluyó la oración, inició la presentación que los alumnos prepararon. El primero fue el nivel de solfeo, cuyos integrantes portaban sus carpetas en la mano. Entre cada canto, algunos de sus padres se acercaron para colocarles suéteres, gorros y guantes para protegerlos del frío. Luego, la banda principiante inició su participación, interpretando piezas con un nivel de dificultad bajo, pues muchos recién comenzaban a digitalizar en sus instrumentos. En cierto punto, el nivel principiante perdió un poco el ritmo de la pieza, por lo que los alumnos de *Poj Sunn* y las niñas de la Banda Viento Florido, intervinieron para que la melodía no decayera por completo. Así, se colocaron frente a los más pequeños para marcar el compás³¹, dado que algunos alumnos no podían ver con claridad a la maestra que los dirigía, ya fuese por causa de estar ubicados muy detrás en la formación, o bien, porque frente a ellos se situaron los compañeros más altos.

Al cabo de unos minutos, tras la participación del nivel principiante, tocó el turno a la Banda *Poj Suun* que, en primer lugar, interpretó las mañanitas a la Virgen; de allí, tocaron sones y jarabes para que todos los presentes se animaran a bailar en medio de la capilla. Aquí, no sólo los padres de familia bailaron, sino los alumnos de los otros dos niveles. Niños y niñas, de aproximadamente 5 y 12 años, alegraron el momento con sus bailes en círculos. Ni el frío ni la lluvia los detuvo, pues bailaron hasta que la banda terminó de tocar, dos horas después de iniciar su intervención.

³¹ El compás es una unidad métrica compuesta por tiempos determinados. En cada pieza musical, se encuentran ciertos compases que miden su ritmo y tiempo. Comúnmente, los alumnos de solfeo comienzan por aprender los tipos de compases que hay en cada partitura, a fin de lograr una memorización inmediata del género musical que se está interpretando.

Cuando concluyó su participación, volvieron a interpretar las mañanitas a la Virgen. En este punto, los padres de familia ingresaron a la capilla para depositar veladoras y flores que habían llevado como ofrenda. Antes de colocar estos presentes, persignaron a sus hijos con las veladoras, como una muestra de fe y devoción a la Virgen. Al cabo de unos minutos, los alumnos recogieron sus pertenencias; las maestras indicaron que no debían olvidar ningún objeto y que, si habían consumido algún líquido, debían reunir la basura para que el lugar quedara limpio; acto seguido, los alumnos recogieron otros materiales que no habían llevado.

En la entrada de la capilla estaba estacionada una camioneta, que había sido prestada a la maestra Leticia para trasladar los instrumentos más pesados hasta el lugar de ensayo: las bases del bombo, el bombo, la tuba, percusiones y algunos otros que pudieran entrar en los espacios libres. Quienes no alcanzaron a colocar sus instrumentos al interior de la camioneta, debían cargarlos por sí mismos. Las maestras se encargaron de entregar a los alumnos a sus padres, que estaban en ese momento en la capilla. Para el caso de quienes no fueron acompañados, debían regresar con la maestra al centro de la comunidad. La dinámica de regreso fue casi la misma: esta vez, menos alumnos pequeños caminaron junto a las maestras, además, los más grandes se encargaron de su cuidado, ubicándose detrás de ellos.

Al llegar al lugar de ensayo, los alumnos que se habían quedado hasta ese momento, ayudaron a descargar los instrumentos de la camioneta para guardarlos en la bodega. Poco a poco, se fueron retirando conforme sus papás pasaban por ellos. Uno de los alumnos, que aún se encontraba allí, me comentó que estaba ansioso por el inicio de la calenda y que sus papás, al igual que sus hermanos, siempre asistían a ese recorrido porque “las bandas tocan mucho y dan muchas ganas de bailar”.

Con la anterior etnografía he expuesto la organización que existe dentro de la Banda *Poj Suun* y los distintos niveles que la conforman. Esta ocasión musical fue, desde mi punto de vista, una de las más importantes, pues involucró no sólo a su comunidad de aprendizaje musical, sino a sus familiares; de esta manera, se constituyó como un momento donde las mamás, papás, tíos y abuelos atestiguaron los avances -o retrocesos- que presentan como banda. En este sentido, la maestra Leticia me reveló que, a pesar de que no cuenta con algún tipo de presión por parte de la autoridad por hacer que sus músicos toquen y participen en un momento determinado, sí cuenta con una presión mínima de parte de los padres de familia, quienes desean ver a sus hijos tocando en eventos de este tipo. Sin embargo, ha tratado de ser transparente con el avance educativo de los

niños. Para la maestra, lo más importante es que los alumnos disfruten de estos momentos, pues constituyen una genuina motivación para la continuidad de sus clases.

Asimismo, esta ocasión musical representó, para muchos, la primera participación en un evento de esta naturaleza. Como se recordará, dentro de la comunidad de práctica, el aprendizaje debe ser tomado como resultado de la participación social de los sujetos; en este caso, los alumnos deben relacionarse con los demás integrantes de la comunidad. Es decir, la participación social de los alumnos en esta ocasión, contribuyó a una experiencia conjunta, que resulta un aspecto fundamental dentro de una comunidad de práctica. De acuerdo con Hernández “[...] el aprendizaje es un acto de compromiso social que impulsa al aprendiz a consolidar su conocimiento por sí mismo.” (2015, p.14).

Después de esta participación, varios alumnos se sintieron aún más motivados para repetir salidas de esta índole. Vale la pena tener en cuenta que en el “Taller lúdico-expresivo para músicos”, algunos alumnos comentaron que, aprender música guarda relación no sólo con lo que sus padres disponen para ellos, sino que en este proceso las salidas y experiencias juegan un papel preponderante, pues hacen que dicha dinámica se reproduzca. De esta manera, tales participaciones en las que aumenta el sentimiento de pertenencia a un grupo, se configuran como elementos importantes para una comunidad de práctica. Además, la identidad se constituye como parte central del proceso de aprender y conocer.

Ilustración 28. Maestra Nataly y alumnas antes del inicio de la presentación



Foto: Lirio Martínez., 21 de noviembre de 2023.

Ilustración 29. Maestra Leticia y madres de familia durante la oración a la Virgen Santa Cecilia



Foto: Lirio Martínez, 21 de noviembre de 2023.

Coda

Las bandas de viento en Oaxaca constituyen un símbolo incuestionable de identidad, pues dichas agrupaciones se articulan en un gran entramado simbólico de la vida comunitaria de los pueblos y comunidades, al tiempo que forman una parte fundamental de su historia. Son tan indispensables que su pertenencia es considerada un honor y un gran compromiso social. Siguiendo a Flores (2009), en México, las bandas de viento han tenido un papel significativo en el reforzamiento de la vida ceremonial de las comunidades, ya que estas agrupaciones definen tanto la autoimagen del pueblo, como la percepción que tienen de éste, los de afuera.

Este tipo de agrupaciones ha sido fundamental para el cumplimiento de las funciones comunales que existen en la mayoría de los pueblos; su presencia, en los rituales litúrgicos y en distintos momentos sociales, es indispensable. En términos políticos, también han tenido una fuerte participación e impacto, pues han servido como medio para conseguir y captar recursos por parte del Estado (Flores, 2009). Otro aspecto relevante, es que han sido parte de los procesos migratorios, mediante la conformación de bandas en los nuevos lugares de residencia.

Mediante esta práctica musical, considerada relevante para la vida comunitaria, los pueblos y comunidades de la entidad han tenido la importante tarea de crear y gestionar espacios para la educación musical. Para muchos, la conformación de estas agrupaciones contribuye no sólo a la difusión de los valores comunitarios, sino a la conservación de las tradiciones locales o regionales. La educación musical que se ha implementado en las bandas de viento en las comunidades oaxaqueñas, ha sido transmitida históricamente por dos vías: la oralidad y el aprendizaje de lectoescritura, mejor conocido como solfeo. Estos conocimientos, considerados como un legado para alumnos, maestros y para la comunidad, se constituyen como un aspecto de gran importancia dentro de la organización y estructura cívica-religiosa de cada una de estas.

El auge de este quehacer musical, se produjo con la llegada de los dominicos a la entidad oaxaqueña en 1528, debido a que una de las estrategias implementadas para la evangelización fue la música; por este medio, se promovió la educación musical en las capillas, iglesias y conventos. A estos espacios se les conoció como *escoletas*; en la actualidad, continúan observándose en muchos de los municipios del estado (Flores y Ruíz, 2015).

Como expliqué a lo largo de esta investigación, la educación musical de las bandas, originalmente, fue transmitida de manera oral y de generación en generación. Durante mi estancia en Tlahuitoltepec, conocí a algunos músicos mayores de edad quienes me comentaron que, desde

muy pequeños, aprendieron las notas y sonidos mediante la oralidad y la escucha, perfeccionando lo que se conoce, coloquialmente, como el *oído*; a través de estos dos aspectos, han hallado la manera de conseguir la repetición efectiva de las notas musicales.

Incluso, otros me comentaron durante estas pláticas informales que, hasta el día de hoy, no son capaces de distinguir las notas musicales que ven plasmadas en las partituras; es decir, no cuentan con los conocimientos necesarios para leer una pieza musical. No obstante, esto no es considerado como un obstáculo -o impedimento- para participar en las diferentes festividades y convivencias. En contraparte, y como resultado de un proceso histórico de cambio en el ámbito educativo musical, algunos músicos confesaron que, si bien han logrado aprender a leer algunas partituras conforme el paso de los años, esto ha sido gracias a la ayuda de sus hijos, e incluso, de sus nietos, quienes han aprendido el solfeo desde sus primeros años. Estos últimos se han encargado también de enseñarles algunos aspectos teóricos fundamentales.

Actualmente, los conocimientos musicales de las bandas de viento oaxaqueñas se producen mediante una educación diversa, que varía según las edades, métodos y procesos de enseñanza-aprendizaje; de la misma manera, influyen los contextos y recursos con los que se cuentan para la transmisión de dichos conocimientos. Sin embargo, las bandas comparten una misma característica: sus integrantes suelen formar parte de ellas desde los cinco años. Aunque, como he señalado, la mayoría posee nociones musicales incluso antes de pertenecer a una banda, como efecto de que en cada familia se cuenta con uno o más músicos, mismos que tienen influencia sobre los infantes. En el caso de la región Mixe, los procesos de enseñanza-aprendizaje del quehacer musical se producen de manera particular: el maestro o maestra de banda, es quien generalmente se inicia en esta tarea siendo parte de una banda comunitaria desde la infancia; además, evalúa las habilidades prácticas y teóricas que los alumnos generan en sus procesos formativos.

Este trabajo, de carácter antropológico, ha tenido como principal objetivo dar cuenta sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje musical que se desarrollan, actualmente, en una de las catorce bandas que se ubican en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca: la Banda Comunitaria *Poj Suun*. Para el caso, he retomado este proceso como una praxis de resistencia que se manifiesta desde el ámbito de la educación musical. Lo anterior, debido a que el proceso se ha conservado -y transformado- mediante la articulación y combinación de técnicas, prácticas y pedagogías situadas, que han devenido en el fortalecimiento de dicho grupo.

A través de la categoría de *comunidad de práctica*, propuesto por Étienne Wenger en 1991,

expuse cómo los niños, niñas y jóvenes construyen sus aprendizajes musicales en esta banda. Al trasladar la categoría a mi caso de estudio, logré analizar el espacio donde los alumnos y maestros se congregan, con el objetivo de desarrollar un conocimiento especializado -esto es, la música-, compartiendo aprendizajes teóricos, junto con experiencias prácticas y subjetivas para su fortalecimiento (Hernández, 2015).

Las preguntas de investigación que propuse resolver fueron: 1. ¿De qué manera se desarrolla la categoría de comunidad de práctica, en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical de la Banda Comunitaria *Poj Suun*?; 2. ¿Cómo se relacionan las prácticas y estrategias comunales con el proceso de enseñanza-aprendizaje en la Banda *Poj Suun*?; 3. ¿De qué manera las actividades musicales determinan la organización social y cultural de la comunidad?; 4. ¿Cómo influye la participación social en el desarrollo educativo musical de los infantes?

Por medio de la categoría de comunidad de práctica, y sus tres dimensiones -*empresa conjunta, compromiso mutuo y repertorio compartido*-, registré cómo se reflejan en el proceso de aprendizaje que tiene lugar en la banda. Aquí, la empresa conjunta se observa en los acuerdos de los integrantes con relación a la buena convivencia al interior del grupo; además, se exhiben en el establecimiento de reglas y compromisos internos para el cuidado y limpieza del lugar de ensayo. A su vez, el compromiso mutuo se aprecia con la asistencia de los niños a sus ensayos diarios, así como en sus diferentes participaciones en el transcurso del tiempo -sean estas de carácter comunitario o privado-. También, en esta dimensión, se ve reflejada la responsabilidad que tienen los niños para cuidar de sus instrumentos, atriles, partituras y otros materiales que les son prestados. Finalmente, la tercera dimensión, trata de todo aquello que actualmente se comparte en el grupo, es decir, atriles, partituras, pinzas para sostener las hojas al atril, repertorio musical, bodega de instrumentos -y todo lo que en ella se encuentra- y, por supuesto, el lenguaje musical. Todo ello, aunado a la parte subjetiva, compuesta por las historias, experiencias, relatos y bromas.

En este sentido, se puede inferir que la comunidad de práctica que se halla en la Banda *Poj Suun* tiene como objetivo principal, además de la participación colectiva en las fiestas, la organización centrada en el estudio de la música, donde cada niño y joven construye sus conocimientos de manera personal y colectiva. Es decir, al no contar con ningún tipo de presión por parte del comité de banda municipal -un grupo que se encarga, únicamente, de la agenda de la banda filarmónica municipal-, les resulta posible obtener, de manera paulatina y precisa, los conocimientos requeridos. Según lo expresado por la maestra Leticia Gallardo Martínez:

[...] lo que trato de hacer es que estos niños se sientan tomados en cuenta. Que se les enseñe, y que no se sientan con esa presión, de que ya tienen que ir a cumplir con tal compromiso, y que tengan que forzar todo para ir. Entonces, todo esto ha sido a su ritmo de ellos, y eso es lo que siento que incluso está dando mejores resultados. Siento eso, que ellos, como en alguna manera, deciden, participan, o sea, aquí lo que tratamos de hacer es acompañarlos, pero, pues, tú nunca me vas a ver diciéndoles: “por qué no me entregaste tal lección” o “estas castigado, vete para allá”, o sea, no, yo no podría. Hoy en día, todos ellos ya se sienten comprometidos, porque si hay un concierto hay que sacar tales piezas, pero los elementos ya lo tienen, es cuestión de sentarse y practicar (Leticia Gallardo, comunicación personal, 18 de septiembre de 2023).

Con el testimonio anterior, es posible notar que el papel de los formadores de banda es una pieza clave del proceso, pues se encargan de fomentar la enseñanza y aprendizaje musical en cada niño. Refiriendo, en específico, al caso de la maestra Leticia Gallardo, puede apuntarse que, originalmente, fungió como captadora de niños para formalizar la creación de esta banda. Sin esta motivación -que fue alimentada por sus experiencias, su formación académica y sus convicciones- la banda en cuestión no existiría. Asimismo, gracias a su trayectoria -no sólo académica, sino por sus diferentes participaciones, con y para la comunidad-, actualmente es reconocida por ser una de las músicas más importantes de Tlahuitoltepec y del estado. Lo anterior, tiene como consecuencia la creación de un prestigio entre los padres de familia, quienes por dicha razón optan por tratar de integrar a sus hijos a esta banda en concreto.

Por último, a través de ciertas políticas culturales del estado de Oaxaca, como fue la creación del Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM), se ha promovido que maestros continúen impartiendo clases, teniendo a cambio una remuneración por el Estado, y no por la comunidad. Al respecto, debo señalar que, independientemente de que la categoría de comunidad de práctica fue implementada de manera correcta a lo largo de mi investigación, existieron ciertos aspectos que la categoría no contempla, y que guardan relación con el lado emocional que evoca la música en cada uno de los integrantes de la banda.

Acercas del proceso subjetivo e ideológico que orilla a los niños a pertenecer a las bandas de viento, identifiqué cuatro aspectos que lo posibilitan: por un lado, está el contexto de carácter comunitario que predomina en Tlahuitoltepec, ya que los niños, al vivir y estar en constante interacción con adultos que se dedican al quehacer musical, ingresan a un proceso donde se les

transmiten conocimientos, junto con modos de percibir la realidad y valores que determinan a la comunidad. Por otro lado, se encuentra la influencia que ejercen los padres, madres y tutores de cada niño, pues mediante los lazos familiares, conocen a la música desde muy pequeños.

Con relación a los significados de la música para los infantes, se ha apreciado que estos se modifican según las edades o, en este caso, de acuerdo con los niveles formativos en los que se ubican. Por ejemplo, para los integrantes del nivel inicial -solfeo-, la música está en constante relación con el medio físico que les rodea -en este punto, es necesario recordar los dibujos realizados durante el taller-. Mientras que, para algunas, la música es sinónimo de lugares, donde las bandas de viento hacen uso del espacio social, ya sea el quiosco, la plaza o cualquier lugar dentro de la comunidad. Para otros, la música es la familia, debido a la constante relación que se establece con familiares que practican esta actividad. Así, lo corporizan como un aspecto común, al tiempo que lo reproducen socialmente. Además, para los alumnos del nivel principiante la música toma un sentido diferente; en ellos, el quehacer musical se encuentra vinculado a las fiestas patronales, los aspectos escolares y la responsabilidad que adoptan hacia sus instrumentos.

Finalmente, en cuanto a los alumnos que conforman a la Band *Poj Suun*, es posible identificar que la música cambia de acuerdo con sus intereses personales. Para algunos resulta una manera de expresar sentimientos o pensamientos; para otros, engloba una serie de aspectos que van más allá de lo emocional, debido a que es considerada como una forma de obtener cierto capital económico. De esta manera, la música y la práctica musical, se encauzan hacia una lucha de sentidos; dicho de otra forma, cuentan con múltiples sentires y significados.

Respecto a la importancia del músico para la comunidad y la región Mixe, puede afirmarse que las diversas dinámicas comunales dan vida y forma a este papel. Por lo tanto, dentro de este sistema comunitario, los comités de banda se dedican exclusivamente a la atención de las necesidades prácticas y/o logísticas de la banda municipal. En consecuencia, cuando se realizan las fiestas patronales, son los comités de festejo los encargados de todo aquello que guarda relación con los músicos invitados; además, se encargan de desarrollar ciertas actividades para que los invitados se sientan a gusto en todo momento.

Finalmente, mediante las dos etnografías que presenté en el capítulo IV, se ha logrado revelar que las ocasiones musicales -es decir, calendas, bailes, fiestas patronales, celebraciones cívicas, políticas, de carácter privado o comunitario-, son de vital importancia para el desarrollo educativo de cada banda. En el caso de la Banda *Poj Suun*, sus presentaciones no sólo contribuyen

al fortalecimiento y consolidación de las prácticas comunales existentes en Tlahuitoltepec, sino que son un aspecto central dentro de una comunidad de práctica, considerando que el aprendizaje obtenido sólo es útil y visible mediante la participación sociocultural de los sujetos con los demás.

Referencias

- Aguado, J. y Portal, M. (1992). *Identidad, ideología y ritual. Un análisis antropológico en los campos de educación y salud*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Alegre, L. (2015). *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la Huasteca*. [Tesis] Universidad Nacional Autónoma de México.
- Álvarez, C. (2008). La etnografía como modelo de investigación en educación. En *Gazeta de Antropología*, (1)24, 1-15. Disponible en: https://www.ugr.es/%7Epwllac/G24_10Carmen_Alvarez_Alvarez.pdf
- Antón, F. (2015). Antropología del miedo. En *Methaodos*, Revista de Ciencias Sociales, 3(2), pp.262-275.
- Aquino, A. (2013). La comunalidad como epistemología del Sur. En *Cuadernos del Sur, revista de Ciencias Sociales*. 18(34), pp.7-21.
- Ardèvol y Muntañola (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, Editorial UOC.
- Aristizábal, D. (2018). Perspectivas y trayectorias teóricas de la Antropología de la Infancia Finales del siglo XIX y siglo XX. En *História Unicap*, 5(9), p.187-208.
- Ávalos, B. Cavada, P. Pardo, M. Sotomayor C. (2010). La profesión docente: temas y discusiones en la literatura internacional. En *Estudios Pedagógicos XXXVI*:1, 235-263.
- Ayala, S. (2020). Antropología de la educación en México: trama interdisciplinaria y urdimbre política. En *Interdisciplina*. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-57052020000300137
- Barabas y Bartolomé. (1999a). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*. Vol. I. Introducción, Macroetnias. Instituto Nacional de Antropología e Historia. CONACULTA.
- Barabas y Bartolomé. (1999b). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*. Vol. II. Mesoetnias. Introducción, Macroetnias. Instituto Nacional de Antropología e Historia. CONACULTA.
- Barabas, y Bartolomé (1984). *El Rey Cong-Hoy, tradición mesiánica y privación social entre los Mixes de Oaxaca*. Oaxaca, México. Colección de Investigación Social. INAH, Centro

Regional de Oaxaca.

- Barceló, T. (2010). La polisemia y la (no)sinonimia en el proceso de enseñanza-aprendizaje del lenguaje jurídico. En *Anales de Filología Francesa*, (18), 29-44.
- Barros van Hövell. (2007). Cien años de guerras mixtes: territorialidades prehispánicas, expansión burocrática y catequización en el Istmo de Tehuantepec durante el siglo XVI. En *Historia mexicana*. El Colegio de México. Pp.325-403.
- Bartra, R. (2006). *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*. Fondo de Cultura Económica.
- Botero, A. (2003). La metodología documental en la investigación jurídica: alcances y perspectivas. En *Opinión Jurídica*, (2)4, 109-116
- Bourdieu, P. (1998). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Fontamara.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2011). *Las estrategias de reproducción social*. Siglo XXI Editores.
- Bourdin, G. (2016). Antropología de las emociones: conceptos y tendencias. En *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 23(67), pp. 55-74.
- Broda, J. (2019). Ritualidad y cosmovisión: procesos de transformación de las comunidades mesoamericanas hasta nuestros días. En *Unidad y diversidad en Mesoamérica. Debates antropológicos, etnográficos, históricos*. México. INAH. Pp.113-131.
- Cabello, A. (2020b). Las ideas filosóficas de Locke sobre educación. En *Phainomenon*, 19(1), pp.73–84. Disponible en: <https://doi.org/10.33539/phai.v19i1.2171>
- Cabello, L. (2020). *Los estilos de aprendizaje en las bandas de música*. [Tesis]. Universidad de Sevilla
- Calderón, D. (2015). Los niños como sujetos sociales. Notas sobre la antropología de la infancia. En *Nueva antropología*, 28(82), p.125-140.
- Campos y Lule. (2012). La observación, un método para el estudio de la realidad. *Revista Xihmai VII (13)*, 45-60.
- Canal Vía UNAM Global (2020). *Los jamás conquistados*. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=seToydiHsdM>
- Cassigoli, R. (2018). Epistemología y aforismos. Usos de la antropología contemporánea. En *Cinta de Moebio*, (63), 365-376.

- Chacón C., Jerry J. (2015). Antropología e infancia: Reflexiones sobre los sujetos y los objetos. En *Cuicuilco*, (22)64, 133-153.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592015000300007&lng=es&tlng=es.
- Chance y Taylor (1985). Cofradías y cargos: Una perspectiva histórica de la jerarquía cívico-religiosa mesoamericana. En *Suplemento*, núm. 14 de Antropología, INAH, México.
- Chárriez, M. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot*, (5)1, 50-67.
https://www.uv.mx/psicologia/files/2017/12/historias_de_vida_una_metodologia_de_investigacion_cualitativa.pdf
- Chi-Cauich, W. (2018). Estudio de las estrategias lúdicas y su influencia en el rendimiento académico de los alumnos del CECYTE Pomuch, Hecelchakán, Campeche, México. En *Revista Electrónica Multidisciplinaria de Investigación y Docencia*, (14) 70-80.
- CONEVAL. (2010). *Los derechos de la infancia y la adolescencia en Oaxaca*. UNICEF
- CONEVAL. (2021). *Informe de pobreza y evaluación 2020. Oaxaca*. Disponible en: https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Documents/Informes_de_pobreza_y_evaluacion_2020_Documentos/Informe_Oaxaca_2020.pdf
- Conoce México. (s.f.). *Conoce Oaxaca*. Disponible en: <https://www.conocemexico.mx/oaxaca/>
- Cuaical, D. y Cuesta, D. (2017). Influencia de los escenarios pedagógicos: aula de clase y laboratorio en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las ciencias naturales. En *Revista Historia de La Educación Colombiana*, 20(20), 65–90.
<https://doi.org/10.22267/rhec.172020.3>
- Data México. (2020). *Santa María Tlahuitoltepec*.
[https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/santa-maria-tlahuitoltepec#:~:text=La%20poblaci%C3%B3n%20total%20de%20Santa,9%20a%C3%B1os%20\(952%20habitantes\)](https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/santa-maria-tlahuitoltepec#:~:text=La%20poblaci%C3%B3n%20total%20de%20Santa,9%20a%C3%B1os%20(952%20habitantes)).
- Díaz, F. (2007). *Escrito, comunalidad, energía viva del pensamiento Mixe*. México: UNAM. Disponible en: https://formacion.ilsb.org.mx/wp-content/uploads/2021/10/Floriberto-Diaz.-Escrito_-Comunalidad-ene-Sofia-Robles-Hernandez-y-Rafael-Cardoso-Ji_compressed.pdf
- Díaz, F. (2007). *Escrito, comunalidad, energía viva del pensamiento Mixe*. México: UNAM.

https://formacion.ilsb.org.mx/wp-content/uploads/2021/10/Floriberto-Diaz.-Escrito_-Comunalidad-ene-Sofia-Robles-Hernandez-y-Rafael-Cardoso-Ji_compressed.pdf

- Díaz, M. (1988). *Socialización, sociabilización y pedagogía*. Universidad Nacional de Colombia: Departamento de Antropología.
- Díaz, T. (2019). *Identificación y clasificación de tipos de polisemia regular* [Tesis de licenciatura] Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje.
- Doménech, F. (2017). Tema 5: La enseñanza y el aprendizaje en la situación educativa. En *Aprendizaje y Desarrollo de la personalidad*. Disponible en: <https://www3.uji.es/~betoret/Instruccion/Aprendizaje%20y%20DPersonalidad/Curso%2012-13/Apuntes%20Tema%205%20La%20ensenanza%20y%20el%20aprendizaje%20en%201a%20SE.pdf>
- E. Rubí, J.A. (2023). Conversaciones informales como técnica de recolección de datos: para el abordaje de las violencias de género y masculinidades. En *Raíces: Revista De Ciencias Sociales y Políticas*, 180–188. <https://doi.org/10.5377/raices.v6i12.15629>
- Flores, D. y Ruíz, R. (2015). Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca. En *Bandas de Viento en México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pp.183-207.
- Flores, G. (2009a). *Identidades de viento: Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Juan Pablos Editor. México.
- Flores, G. (2009b). Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando. Pasado y presente de la música tradicional y las bandas de viento en Tingambato, Michoacán. En *Relaciones 120*, vol. XXX. Pp.267-296.
- Flores, G. (2011). Antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro. Remembranzas de la educación musical rural en Totolapan, Morelos. En *Alteridades*, 21(42). Pp.149-163.
- Flores, G. (2015). Introducción. En *Las bandas de viento en México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pp.9-21.
- Freire, P. (2010). Primera carta. Enseñar-aprender. Lectura del mundo – lectura de la palabra. En *Cartas a quien pretende enseñar*. Siglo XXI, 2da edición. Pp.45.
- Gallardo, (2021). *¿Nïwïnääk atëm? Población y lengua mixe en el Censo 2020*. Colectivo Mixe. <https://colmix.org/wp-content/uploads/2021/05/Censo-20202.pdf>

- Gelover y Da Silva. (2013). Infancia y juventud indígena: instituciones, educaciones y existencias interculturales. En *Multiculturalismo y educación*, pp. 2002-2011. México, DF: ANUIES, COMIE.
- Glockner, V. (2007). *Infancia y representación hacia una participación activa de los niños en las investigaciones sociales* [Tesis de maestría]. Universidad Metropolitana –Xochimilco.
- Glockner, V. (2008). *De la montaña a la frontera: Identidad, representaciones sociales y migración de los niños mixtecos de Guerrero*. Colegio de Michoacán.
- Gobierno de México (2022). *Acerca del SNFM*. Disponible en: https://snfm.cultura.gob.mx/acerca_de_snfm/
- Gobierno de México. (2015). *¿Qué es la adolescencia?* Disponible en: <https://www.gob.mx/salud/articulos/que-es-la-adolescencia>
- Gobierno de México. (2015). *Conoce el Sistema Educativo Nacional*. Disponible en: <https://www.gob.mx/sep/articulos/conoce-el-sistema-educativo-nacional>
- Gobierno de México. (2016). *Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM)*. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/acciones-y-programas/sistema-nacional-de-fomento-musical-snfm>
- Gobierno de México. (2017). *Se consolidó el programa México. Cultura para la Armonía para mejorar las condiciones de convivencia social*. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/se-consolido-el-programa-mexico-cultura-para-la-armonia-para-mejorar-las-condiciones-de-convivencia-social#:~:text=situaci%C3%B3n%20de%20vulnerabilidad,-,El%20programa%20M%C3%A9xico.,mediante%20actividades%20art%C3%ADsticas%20y%20culturales>
- Gobierno de México. (2020). *Agrupaciones comunitarias*. Disponible en: https://snfm.cultura.gob.mx/agrupaciones_comunitarias/
- Gobierno del estado de Oaxaca. (s.f.). *Escudo de armas*. Disponible en: <https://www.oaxaca.gob.mx/escudo-de-armas/>
- Gómez, I. (2021). Cómo ser músico en Oaxaca en la segunda mitad del siglo XVI. En *Oaxaca: espacios, sociedad y arte en transformación, siglos XVI al XX*. Pp.209-235
- González, J. (2018). *La comunalidad como eje de la formación musical en Santa María Tlahuitoltepec mixe, Oaxaca* [Tesis de maestría] Universidad Nacional Autónoma de

México.

- Grupo Sieno. (2024). *Himno de los Mixes*. [Facebook]
<https://www.facebook.com/100069316371875/videos/929605061870355/>
- Guber, R. (2001) *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Guber, R. (2004). El salvaje metropolitano. Reconstrucción del trabajo social en el trabajo de campo. *Paidós*. Estudios de comunicación.
- Gutiérrez, R. (2010). Ambigüedad y polisemia en la enseñanza del español a extranjeros. En *Decires, Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, (12)14, 117-131.
- Hernández, P. (2021). *La formación musical en el CECAM Mixe en Santa María Tlahuitoltepec Mixe Oaxaca. Bases, cambios, continuidades y transformaciones* [Tesis de licenciatura]. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.
- 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 *Bandas de Viento en México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pp.207-231.
- INEGI. (1990). *Los niños en Oaxaca*. Disponible en:
https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/2104/702825491291/702825491291_1.pdf
- INEGI. (2004). *Aspectos generales del estado de Oaxaca*.
https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/2104/702825224394/702825224394_2.pdf
- Inés, F. (s.f.). *Guía de Solfeo e Instrumentación*.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. (1995). *Los Niños en Oaxaca*.
- Katz, C. (2019). *Capitalismo vagabundo e a necessidade da reprodução social*. Trad. Gilberto Cunha Franca e Valeria Fontes. *Geosp-Espaço e Tempo*, 23(2), pp. 435-452. Disponible en <https://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/158736>.
- La Sala, Escola de Música. *La música es el lenguaje universal de la humanidad*. Disponible:
<https://escuelademusicalasala.com/la-musica-es-el-lenguaje-universal-de-la-humanidad>
- Llanos, L. (2010). El concepto del territorio y la investigación en las Ciencias Sociales. En *Agricultura, sociedad y desarrollo*, 7(3). Pp.207-220.
- Luján, M. (2010). La administración de la educación no formal aplicada a las organizaciones sociales: Aproximaciones teórico-prácticas. En *Revista Educación* 34(1). Pp.101-118

- Luján, M. (2010). La administración de la educación no formal aplicada a las organizaciones sociales: Aproximaciones teórico-prácticas. En *Revista Educación* 34(1), 101-118.
- Martínez, J. (2002). *Comunidad y Autonomía*. México. Fundación Comunalidad.
- Masferrer, C. (2016). Muchitos, melarchía y respeto. Niñez, enfermedad y relaciones intergeneracionales en un pueblo afromexicano de la Costa de Oaxaca. En *Anales de Antropología*, 50, p.216-231.
- Mead, M. (1972). *Educación y cultura*, (3a ed.), J. Prince, trad. Paidós: Buenos Aires.
- Nahmad, S. (1990). Reflexiones sobre la identidad étnica de los mixes. Un proyecto de investigación por los propios sujetos. En *Estudios Sociológicos* VIII: 22, 23-38.
- Nates, B. (2010). Soportes teóricos y etnográficos sobre conceptos de territorio. En *Co-herencia*, 8(14), 209-229. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872011000100009#:~:text=La%20geograf%C3%ADa%20social%20lo%20ha,de%20individuos%20o%20grupos%2C%20y
- Nava, E. (2013). Comunalidad: semilla teórica en crecimiento. En *Cuadernos del Sur, revista de Ciencias Sociales*. 18(34), pp.57-71.
- Navarrete, S. (2001). Las capillas de viento en Oaxaca. En *Heterofonía*. Pp. 9-29.
- Navarrete, S. (2010a). 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 *Antropología. Revista Interdisciplinaria*, INAH, (90), pp. 137-146. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2778>
- Navarrete, S. (2010b). *Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca: diversidad y educación musical sustentables*. Oaxaca. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Gobierno del estado de Oaxaca.
- Navarro y Samón. (2017). Redefinición de los conceptos método de enseñanza y método de aprendizaje. En *EduSol*, disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/4757/475753184013/html/>
- Organización de Estados Iberoamericanos. (s.f.). *Semilleros creativos*.
- Ortiz, A. (2013). Relación entre la objetividad y la subjetividad en las ciencias humanas y sociales. En *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* (13) 27, 85-106.
- Pávez, I. (2012). Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como actores sociales. En *Revista*

- de Sociología*, núm.27. Pp.81-102.
- Payán, M. (2021a). Biografía de Leticia Gallardo Martínez. Una docente de nivel básico: comunidades indígenas, bilingüismo y educación musical. En *La Educación Musical en el Nivel Básico en México, Retos y propuestas actuales*, 195-215.
- Payán, M. (2022). La enseñanza musical en las escoletas de las Bandas Filarmónicas de la Región Mixe de Oaxaca, México. En *Historic Brass Today*, (2)1, pp.18-19.
- Payán, M. (2017). *Prácticas Comunes en la Escoleta de la Banda de Viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca* [Tesis de Maestría]. Universidad Autónoma de México].
- Payán, M. (2021b). Primer Encuentro de Mujeres Músicos en la Sierra Mixe de Oaxaca: un espacio de educación musical entre las Mujeres del Viento Florido. En *Estrategias creativas de sobrevivencia. feminismo y arte popular. Universidad Autónoma Metropolitana*, 103-115.
- Quecha, C. (2011). *Cuando los padres se van: infancia y migración en la costa chica de Oaxaca*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciencia Nueva.
- Quecha, R. (2014). La etnografía con niños. En *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*, editado por Cristina Oehmichen, Pp.215-240. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Radio INAH. (2016). Felipe Flores: Las bandas de viento, una rica y ancestral tradición de Oaxaca. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=dxtuzY4rCSk&t=233s>
- Ramos, I. (2017). Gozona y fandango: fuentes de legitimidad de la alianza matrimonial en Yalálag, Oaxaca. En *Península*, vol. XII, núm.2. Pp.143-168.
- Real Academia española. (s.f.) *Mozo*. Disponible en: <https://dle.rae.es/contenido/cita>
- Reyes, M. (2022). *Etnografía e investigación con niños. Debates contemporáneos*. Pergamino, editora.
- Reyes, S. (2006). *Reciprocidad y complementariedad: la construcción de conocimientos y la formación de profesores desde la cosmovisión indígena. Un estudio de caso, Santa María Tlahuitoltepec, Mixe, Oaxaca*. [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, México.
- Rizzo, N. (2012). Un análisis sobre la reproducción social como proceso significativo y como proceso desigual. En *Sociológica*, (24)77, 281-297.
- Ruíz, S. (2020). La reproducción social de la infancia y la acción pedagógica. *Revista Humanidades e Innovación*, v7. núm.7. Pp. 233-244.

- Salazar, J. (2018). *¿Por qué enseñar historia a los jóvenes? Una reflexión sobre el sentido de la historia en la formación de las identidades en el México globalizado*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Salgado, S. (2022). Trabajo de campo en dos bandas de viento en la población de San Juan Lachao Nuevo y Santa María Rancho Nuevo, Oaxaca. Un acercamiento desde lo comunitario e intercultural de la educación musical. En *Revista de Ciencias Sociales*, 4(7). Pp.9-28.
- Sánchez y Gómez. (2019). *Música y músicos de Oaxaca: siglos XIX y XX*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez, G. (2005). *Los artefactos sonoros del Oaxaca prehispánico*. Parajes.
- Sánchez, R. (2017). La observación participante como escenario y configuración de la diversidad de significados. En *Observar, escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. El Colegio de México. FLASCO, 97-130
- Sanz, S. (2011). *Las comunidades de práctica o el aprendizaje compartido*. UOC.
- Sanz, S. (2013). *Las comunidades de práctica o el aprendizaje compartido*. UOC. Disponible en: <https://www.uv.mx/dgdaie/files/2013/04/Sanz-Comunidad-Desde-Practica.pdf>
- Sarmiento, M. (2007). Capítulo 2. Enseñanza y Aprendizaje. En *La enseñanza de las matemáticas y las Ntic. una estrategia de formación permanente*. Universitat Rovira I Virgili.
- SEGOB. (2023). *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. Disponible en: <http://www.politicamigratoria.gob.mx/work/models/PoliticaMigratoria/CPM/DRII/normat eca/nacional/CPEUM.pdf>
- Sierra Juárez. (2013). *Sones y Jarabes de Betaza, Banda Monumental del Estado de Oaxaca*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RO4gX5UIZ5Y>
- Ther Ríos, F. (2012). Antropología del territorio. En *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 11, núm. 32, 2012. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30524549023>
- UNICEF. (2016). *Los derechos de la Infancia y la Adolescencia en México*.
- Universidad de La Sabana. (s.f.) *Solfeo*. Disponible en: <https://www.unisabana.edu.co/cultura/talleres-especializados/solfeo/>
- Valdivia, M. (2010). *Pueblos Mixes: sistemas jurídicos, competencias y normas*. México D.F: UNAM.
- Vargas, L. (2016). *¿Tē m'uk texy kyiimye? kutunk äjtën [¿Has dado de comer? Ser autoridad*

comunitaria] La participación política y social de las mujeres indígenas en el sistema de cargos y en el gobierno local en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, México [Tesis de maestría] Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Vásquez, S. (2011). Comunidades de práctica. En *EDUCAR*, 47 (1). Pp.51-68.

Vela, P. (2001). Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa. En *Observar, escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. El Colegio de México. FLASCO, 63-91.

Wenger, E. (1998). *Communities of practice: Learning, meaning and identify*. Cambridge University Press.

Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Paidós.

Yrdans, I. (2023). Fiesta en Honor a la Virgen de la Asunción [publicación de Facebook]

Canciones citadas

Alcalá (1868). *Dios Nunca Muere* [Vals]

Banda de San Juan Potlapa (s.f.). *Que siga el baile* [Sones y Jarabes]

Contreras (s.f.). *Bajo el Cielo Mixe* [Fandango]

Díaz (s.f.). *Sones Mixes de Tlahuitoltepec* [Son]

Escobedo (s.f.). Un día en Oaxaca [Mosaico]

Gutiérrez (s.f.). *De corazón indígena* [Marcha]

Reyes (s.f.). *El mayordomo invita* [Son]

Rovirosa (s.f.). *Sones y Jarabes Mixes* [Son y Jarabe]

Rovirosa, (s.f.). *Himno al Rey Condoy* [Himno Mixe]