



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**LA FAMILIA SALMERÓN.  
UNA VENTANA AL SISTEMA MUSICAL DE TIERRA  
CALIENTE DE LA DEPRESIÓN DEL RÍO BALSAS.  
1900-1950**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA  
Camilo Raxá Camacho Jurado

TUTOR  
J. Jesús Jáuregui Jiménez (INAH)

CIUDAD DE MÉXICO

ENERO DE 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**EL ALUMNO DEBERÁ INCLUIR LA DECLARACIÓN DE ÉTICA ACADÉMICA EN LA SIGUIENTE PÁGINA:**

*Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.*

Hasta que los antropólogos no recobren cierto respeto por la objetividad científica y lo demuestren distinguiendo entre conducta y pensamiento, entre la dimensión emic y etic, entre enunciados empíricos y no empíricos, entre hechos y ficción, así como entre teoría y práctica; esto es, hasta que no cesen de entregarse a una retórica ideada para inflamar todos los prejuicios localistas, justificar cualquier capricho político y mistificar toda relación material, el nombre de su juego será el de una nueva era de ignorancia y opresión.

Marvin Harris, 1979: 370.

A María Eugenia Jurado Barranco

A las bases de apoyo del  
Ejército Zapatista de Liberación Nacional

A l@s músic@s de la familia Salmerón.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue posible gracias al apoyo de muchas personas. En primer lugar, agradezco a mi compañera de vida y aventuras Nadia M. Salmerón y a mi hija Iyari por su apoyo y comprensión. A mi madre María Eugenia por la lectura crítica del texto, sus recomendaciones, consejos, ejemplo, apoyo incondicional, pero, sobre todo, por confiar en mí y alentarme a seguir adelante en este viaje que es la vida. A mis hermanos del alma Edmundo y Jesús por facilitarme textos, ayudarme con las transcripciones de las partituras, por compartir la música, la vida y la lucha por un mundo mejor.

A mi padre y maestro Gonzalo le agradezco las lecturas que me facilitó.

A mi tutor y maestro Dr. Jesús Jáuregui, le agradezco la revisión minuciosa de este trabajo, su dedicación, y paciencia han sido un ejemplo y una lección de vida. Sin sus consejos, observaciones y libros que me compartió, difícilmente esta tesis hubiera llegado a buen puerto.

A mi amiga Julieta Ábrego, por ayudarme a que la primera versión fuera legible.

También agradezco a mis maestros del posgrado Alfredo López Austin, Rolando Pérez, Ricardo Pérez Montfort.

A mis sinodales, Dr. Fernando Nava, Mtra. Isolda Rendón, Mtra. Xilonen Luna y Mtro. Rodrigo R. Hernández.

A mis amigos, compañeros y colegas etnomusicólogos Daniel Gutiérrez, Cecilia Reynoso, Rubén Lenguas, Roberto Campos y Lénica Reyes, cuyos trabajos me han ayudado a reflexionar y pensar la música en su complejidad.

Agradezco infinitamente a la familia Salmerón por compartirme parte de su historia, sus archivos y su música, en especial a mis maestros, amigos y compañeros de andanzas, Hugo (+), Rigoberto, Juan, Ely, J. Guadalupe (+), Miguel, Zacarías (+), Aureliano, Rufino (+), con quienes he compartido el gusto y la pasión de interpretar la música que les heredaron sus hermanos, padres, abuelos, bisabuelos y tatarabuelos.

A l@s baliador@s, Javier, Andrés, Josué, Livia, Doña Mari, Mitzi y otr@s que en diferentes momentos nos han acompañado con su zapateado.

Agradezco a tod@s los músic@s de la Región por mantener viva esta tradición. En especial a mis amigos y compañeros de destino Juan Ruiz (+), Juan Cruz (+), Pedro Medina (+), Maximiliano Julio, J. Natividad Leandro (+), Paulita Juan (+), Artemio Díaz (+), Leoncio Balandrano (+), Benjamín Pastenes (+), Nicolás Santos, Andrés Jaimes, Dr. Galileo Cambron, Asael Domínguez, Ranferi Hernández y Huber Figueroa.

Finalmente agradezco a mi familia por elección, Rodrigo, Tere, Ana, Emilio, Caro, Amelia, Vladimir, Mayra y Mireya, porque un escrito siempre nace de las experiencias de vida y de una reflexión colectiva. A todos ellos mis más sinceros reconocimientos.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
<b>CAPÍTULO I. LOS SALMERÓN, UNA FAMILIA DE MÚSICOS. EL TERRUÑO</b> .....	15
1.1    La familia Salmerón en la primera mitad del siglo XX.....	17
1.2    Cuando se regó la nota: aprendizaje de la música calentana y nuevas dotaciones instrumentales .....	19
1.3    De brujos, empautados, nahuales y chanes .....	30
<b>CAPÍTULO II. ANDANZAS Y OCASIONES MUSICALES EN LA REGIÓN Y MÁS ALLÁ</b> .....	40
2.1    Los Salmerón ante las metamorfosis culturales y las élites de poder. ....	40
2.1.1    La ruptura .....	49
2.1.2    Andanzas musicales en la región .....	55
2.2    Ocasiones musicales de vivos y muertos. ....	62
2.2.1    Fandangos y enfrentamientos musicales.....	62
2.2.2    Velaciones de santos y difuntos. ....	70
2.3    Los Salmerón, más allá de la región. ....	75
<b>CAPÍTULO III. CATEGORÍAS PRINCIPALES DE LA MÚSICA SECULAR</b>	
<b>CALENTANA</b> .....	86
3.1. Aprendizaje del sistema musical de la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas .....	87
3.2. Clasificación emic de la música calentana.....	91
3.2.1    Música de rastra, raspa o arrastre.....	92
3.2.2    Diferencia rítmica entre el gusto y el son.....	94
3.2.3    Diferencias estructurales entre el gusto y el son.....	101
3.2.4    Sones y sones zapateados.....	107
<b>CAPÍTULO IV. CATEGORÍAS SECUNDARIAS DE LA MÚSICA SECULAR</b>	
<b>CALENTANA</b> .....	112
4.1    Diferencias líricas y musicales entre malagueñas, indias, peteneras y remas.....	112
4.1.1    Indias.....	114
4.1.2    Malagueñas.....	116
4.1.3    Peteneras.....	120

4.1.4 Remas.....	121
4.1.5 Ensaladas.....	124
4.1.6 Jarabes.....	132
4.2 Música semiclásica, de sala o piezas.....	135
<b>CAPÍTULO V. CATEGORÍAS DE LA MÚSICA RELIGIOSA CALENTANA.....</b>	<b>139</b>
5.1 Música de capilla, para imágenes y difuntos.....	139
5.2 Diferencias entre minuets y dancitas.....	141
5.3 Apuntes históricos y algunas consideraciones.....	147
5.4 Rasgos compartidos con otras piezas del repertorio fúnebre.....	150
<b>CAPÍTULO VI. LAS OPOSICIONES ESTRUCTURANTES DEL SISTEMA MUSICAL CALENTANO.....</b>	<b>155</b>
6.1 Sistema musical. Concepto y discusión.....	156
6.2 La unidad de análisis.....	161
6.2.1 Ámbito religioso: minuets y dancitas.....	165
6.2.2 Ámbito secular: gustos y sones.....	169
6.3 Dotación instrumental con la que se interpretaban los géneros estructurales del sistema musical calentano a principios del siglo XX.....	174
6.3.1 Los conjuntos de cuerda o de tamborita .....	175
6.3.2 Violines.....	176
6.3.3 Guitarra panzona o túa.....	177
6.3.4 Guitarra séptima.....	180
6.3.5 Tamborita.....	182
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>185</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>189</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>205</b>
<b>IMÁGENES.....</b>	<b>220</b>



## INTRODUCCIÓN

Dieciséis años han pasado desde la primera vez que estuve en la Tierra Caliente de la Depresión del Río Balsas. En aquella ocasión fuimos invitados por Hugo Salmerón para participar, con el grupo *PsiqueSon*, en el festival “Una Tradición, tres generaciones” que organiza su familia, en Tlapehuala, Guerrero. Como éramos fuereños, nuestros anfitriones nos llevaron al mercado de Ciudad Altamirano y al mirador turístico de Changata, desde donde pude observar por primera vez el majestuoso trayecto del río Balsas. Comimos aporreado, queso de cincho, toques, pan de baqueta y probamos las *panochitas* (dulces de ajonjolí que se venden en el mercado de Tlapehuala). Un año después, Hugo y su hermano Rigoberto me invitaron a formar parte del grupo “Los Salmerón” en la Ciudad de México. Así, entre gustos y sones fui conociendo a la gente de la región, quienes me compartieron sus conocimientos, su comida, su casa y en muchas ocasiones su amistad. Pero no fue hasta el año 2005 que, junto con Hugo Salmerón y sus hijas Nadia y Ely, empezamos hacer entrevistas a músicos de edad avanzada que habían conocido o tocado con su abuelo Filiberto. Así, tuvimos la oportunidad de conversar con Zacarías Salmerón (el Poeta del violín), Juan Reynoso (el Paganini de la Tierra Caliente), Benjamín Pastenes (la Capilla), Artemio Díaz (la Birria o el Jarocho), Máximo Julio, Álvaro Marcelo, Pedro Medina, Juan Cruz, Juan Ruiz, Víctor García (la Tunda Loca), Alejandro Vicente (el Huesito), Natividad Leandro (el Palillo) y Paulita Juan, entre otros. Durante estas conversaciones me percaté que para ellos la música de Tierra Caliente ya no era la misma; con nostalgia nos hablaban de otros músicos, de otro repertorio, de otros instrumentos, de otras normas de ejecución, otras formas de aprender e interpretar los géneros emblemáticos de la región, en fin, nos hablaban de otra época donde la música de rastra y en particular los conjuntos de cuerda todavía dominaban la vida festiva y ritual de los calentanos. ¿Qué es lo que había cambiado? ¿Cuáles eran los factores del cambio? ¿Qué era lo que echaban de menos estos músicos?

Los músicos entrevistados nacieron en la segunda o tercera década del siglo XX, aprendieron de sus maestros quienes habían nacido durante la segunda mitad del siglo XIX, es decir, eran dos generaciones de músicos que vivieron hechos históricos muy importantes para nuestro país y el mundo, como lo fue la Revolución mexicana, el caudillismo, el nacionalismo, la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Al indagar sobre diversos aspectos históricos de la subregión se fue develando un vínculo con la transformación de la vida de los músicos y los cambios musicales. Para entender este vínculo se necesitaba realizar una investigación meticulosa, donde no prevaleciera la visión romántica, propia de los estudios folklóricos y de “la tradición”; ello era un reto atractivo que decidí emprender. De esta manera, surgió mi interés por analizar los cambios y continuidades del sistema musical de la Tierra

Caliente de la Depresión del río Balsas, durante la primera mitad del siglo XX, a través de una familia de músicos de Tlapehuala, Guerrero: Los Salmerón, quienes quizás sin proponérselo me habían abierto la puerta a la cultura musical de su gente.

En los trabajos que se han realizado sobre la Región de la Tierra Caliente encontramos tres problemas principales: el primero, es que se suele reducir la región de estudio a los límites administrativos que marcan las fronteras estatales o incluso municipales, lo que impide entender la dinámica cultural en la que están inmersos los actores sociales, sus factores económicos y políticos que influyen en el proceso de cambio y continuidad de un sistema musical. Entre los principales trabajos, que a pesar de ser interesantes reducen la región cultural al ámbito estatal tenemos los de González (2009); Warman (1974 y 1982); Arteaga, et al (2014); Villanueva (1998 y 1999); Paraíso (2004); González (2001); entre otros. Otra dificultad, es que los trabajos suelen ser descriptivos y de recopilación, si bien nos comparten datos interesantes, al carecer de una reflexión teórica y analítica no logran explicar los fenómenos musicales en su contexto social y en sus procesos de cambio y continuidad. En ocasiones convierten un dato o una opinión recabada en campo, en algo exótico y atractivo, pero carente de sentido, contribuyendo más a la folclorización de una práctica musical que a su comprensión. Entre estos trabajos tenemos los de Luviano (1996, 2006); Orozco (2012); Álvarez (2002), Damián (s/f), Salmerón (2007), entre otros. Por último, la mayoría de los trabajos se concentran en el estudio del son y el gusto, dos géneros musicales que se consideran emblemáticos de la región calentana, sin considerar otras manifestaciones musicales que también son generadoras de identidad regional, como los minuets, dancitas, marchas, jarabes, entre otras.<sup>1</sup> Las prácticas musicales de la Tierra Caliente se han abordado de manera fragmentada, sin considerar las relaciones que se establecen entre los diversos géneros que se interpretan en la región. Es decir, sin analizar el sistema musical en su conjunto, que es, precisamente, lo que dota de sentido a la música, sus tiempos, ocasiones musicales y contextos de ejecución.

En este trabajo nos interesa responder la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los géneros que conforman el sistema musical de la Tierra Caliente de la Depresión del Río Balsas? ¿Cuáles son sus características musicales? Para ello nos proponemos: A) Entender los cambios y permanencias del sistema musical calentano. B) Analizar las características intramusicales que tienen los géneros estructurantes del sistema musical. C) Conocer las relaciones que establecieron los músicos de esta familia con sus homólogos y otros actores sociales en tiempos y espacios concretos.

Consideramos que el análisis de un sólo género no nos permite explicar sus significados, es el análisis del sistema musical en su conjunto lo que dota de sentido a las prácticas musicales, sus cambios y

---

<sup>1</sup> Véase: Paraíso, (2007<sup>a</sup>); Romero, (2004); Durán, (2004), entre otros.

continuidades. Al ubicar las prácticas musicales en sus tiempos y contextos de ejecución se logra tener un acercamiento a los significados de la música. Para una mejor comprensión del sistema musical no se pueden ignorar los sujetos que ejecutan y escuchan la música; son ellos, en las múltiples relaciones que tejen a lo largo de su vida con otros actores sociales, quienes imprimen dinámica a la cultura musical de la región. En este sentido el trabajar con una familia de músicos nos permite penetrar en las redes sociales que se establecieron en un espacio y tiempo concreto; en este sentido la historia no es sólo un dato, sino que describe un proceso con dinámicas y vivencias situadas puntualmente.

Con el objeto de estudiar los cambios y continuidades del sistema musical de una región, es necesario ubicarnos en las coordenadas del espacio-tiempo. Sin embargo, cuando se habla de la Tierra Caliente los investigadores no han llegado a un acuerdo sobre el espacio y los límites que comprende. En el caso de Martínez Ayala (2010), quien se basa en lo que la gente de la región le comentó en las entrevistas que fueron parte de su trabajo de campo, indica que sólo hay una Tierra Caliente que comprende desde el estado de Colima, sur de Jalisco, Michoacán, parte de Guerrero y el Estado de México. Que por su extensión y diversidad cultural la divide en tres vertientes: a) La Tierra Caliente Oriental; b) la Tierra Caliente Central y; c) la Tierra Caliente Occidental. Por su parte Jáuregui (2007) con base en la lírica, repertorio y los contextos de ejecución señala que esta región forma parte de la macroregión mariachera, la cual ha cambiado sus límites a lo largo de la historia. Pero también hay quienes dividen la Tierra Caliente en dos: la Tierra Caliente del Tepalcatepec, también llamada región planeca y la Tierra Caliente de la Depresión del Río Balsas.<sup>2</sup> A pesar de que los investigadores no consideran los mismos límites regionales, todos coinciden en señalar que hay una porción de Tierra Caliente que tiene en el conjunto de tamborita, un rasgo de identidad. Esta área denominada por Martínez Ayala (2010) como La Tierra Caliente Oriental, no contempla el municipio de Tlapehuala como parte de esta subregión. Sin embargo, el trabajo de campo que hemos realizado en este municipio y en municipios vecinos, podemos constatar que ahí también la tamborita es un instrumento distintivo –anteriormente también la guitarra *túa*, conocida como guitarra panzona–, en los conjuntos de cuerda. Es por eso que nuestro estudio se centra en lo que se ha denominado como Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas que incluye este espacio.

Si partimos de que la región se construye históricamente, con base en las relaciones sociales que establecen los diferentes actores sociales, entonces hay que tener presente que sus límites no son fijos ni eternos; por lo que tenemos que ubicarnos no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. En este trabajo limitamos nuestra investigación a la subregión de la Depresión del río Balsas. Además, se trata

---

<sup>2</sup> Paraíso (2007); Contreras (2007 y 2012); Camacho Jurado (2010).

del escenario principal en donde los músicos de la familia Salmerón ejercieron su oficio al establecer relaciones con diversos actores sociales. Sin embargo, esto no quiere decir que ciertas características musicales, líricas y dancísticas sean exclusivas de este territorio. La investigación cubre el periodo de 1891 a 1950, tiempo en que dos generaciones de músicos vivieron profundas transformaciones en su quehacer musical. Es el tiempo de la coyuntura en que se manifestó la crisis de la estructura socioeconómica y tuvo lugar la ruptura y continuidad que se genera a partir de la Revolución. Cambios en la estructura agraria a partir de la dotación de ejidos, continuidad en el poder de militares y caciques; más tarde el impulso del nacionalismo en el marco del Desarrollo Estabilizador. Braudel (1974) ya había señalado que este tipo de periodo corresponde a la mediana duración.<sup>3</sup> Sin embargo, para poder analizar los cambios y continuidades que se generan en tan breve tiempo se requiere buscar su explicación en los otros tipos de tiempo (la larga y la corta duración), pues los tres están interconectados. De tal forma que para abordar el sistema musical nos tenemos que remitir a la historia de la subregión, ya que ésta la hacen los pueblos en sus múltiples interrelaciones.

Estamos frente al reto de reconstruir parte de la historia musical de la subregión a través de tres personajes de una familia de músicos: los Salmerón. Originaria de Tlapehuala, Guerrero, esta familia se ha convertido con el paso del tiempo, en uno de los pilares de la cultura musical de nuestra subregión de estudio. Varios de sus miembros se han dedicado por generaciones a la música, sin embargo, para el presente trabajo tomamos como guía la vida, obra y andanzas de algunos de sus integrantes más destacados: J. Isaías Salmerón Pastenes, (1891-1942); Filiberto Salmerón Apolinar, (1905-1998) y Zacarías Salmerón Daza, (1918-2011). Se toma como eje la vida y la obra de estos músicos por tratarse de iconos en la subregión en momentos de cambios violentos que sacudieron al país. De esta manera cubrimos dos generaciones de músicos, que nos permiten analizar los procesos de continuidad y transformación en el sistema musical calentano. Tomo como eje las relaciones sociales que establecieron estos personajes en el quehacer musical de su terruño, Tlapehuala, y en mayor escala, a nivel subregional, la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas.

Al trabajar sobre la vida de las personas, existe el riesgo de caer en la anécdota, sin embargo, como lo demuestra Ginzburg (2003), este riesgo no es insalvable, ya que a través de un estudio biográfico se pueden estructurar las características de todo un estrato social en un determinado periodo histórico. Esto también es factible a través del estudio de un caso límite, es decir, fuera de lo común, que nos permita reconstruir en una determinada situación, las relaciones sociales concretas entre los músicos del pueblo que formaban parte de las clases campesinas y los que pertenecían a las clases dominantes.

---

<sup>3</sup> Braudel (1974) distingue tres tiempos en los estudios de la historia: el de larga duración es el tiempo de las estructuras, el de mediana duración, el de la coyuntura y el de corta duración es el tiempo del acontecimiento.

Relaciones que se establecían en la vida cotidiana entre los jornaleros y la clase terrateniente calentana en el trabajo cotidiano y en particular en las ocasiones festivas en que la música se interpretaba. Para ello requerimos hurgar en los archivos de la familia Salmerón, e implementar entrevistas semiestructuradas, que nos permitieron esclarecer y analizar los vínculos que dotaban de sentido a las ocasiones musicales.<sup>4</sup>

En el primer capítulo, ubicamos el municipio de Tlapehuala y situamos a los tres músicos de la familia Salmerón en su contexto inmediato, su terruño. Nos interesa destacar cómo se formaron como músicos, aproximarnos a las transformaciones en las maneras de adquirir el aprendizaje musical, la incorporación de nuevas dotaciones instrumentales, las explicaciones que se tejían alrededor de los buenos músicos. El segundo capítulo tiene como objetivo situar a estos personajes en el contexto histórico de nuestra subregión de estudio, con el fin de analizar los aspectos más relevantes de su vida musical: los grupos que formaron, sus contextos de ejecución y sus composiciones. En particular, nos interesa destacar las interacciones sociales asimétricas que se generaban entre los músicos y sus clientes, ya que es en ese tejido de relaciones cara a cara en que se construyeron los significados de la música.<sup>5</sup> Ello nos permitió conocer los procesos socioculturales que fueron definiendo el sistema musical de la región y la identidad del calentano. Para el desarrollo de estos capítulos nos basamos en una revisión bibliográfica, pero estamos conscientes de que aun hoy en día, la cultura de las clases subalternas es preponderantemente oral. Por lo tanto, tuvimos que echar mano de las narraciones que en algunos casos dejaron escritas los alumnos, familiares y habitantes de la región que convivieron con estos tres personajes. Como ya se había mencionado, entrevistamos a músicos destacados y conocedores de su región. En el caso particular de Zacarías Salmerón Daza, tuvimos la oportunidad de conocerlo y a través de entrevistas semiestructuradas que realizamos en diferentes ocasiones, conocí su versión de los hechos que le tocaron vivir durante este periodo. Los datos biográficos han sido contrastados con los históricos para comprender de mejor manera lo dicho por los protagonistas de la cultura popular. De esta forma, y siguiendo el paradigma metodológico del cambio de escala trabajado por Ginzburg (1997), buscamos explicar el sentido que tenía la música de *rastra*<sup>6</sup> para los calentanos de la primera mitad del siglo XX a partir de sus actores sociales principales.

---

<sup>4</sup> Jáuregui, en su libro sobre El Mariachi, nos habla de la importancia de un estudio diacrónico para reconstruir “el proceso de conformación histórica de un discurso mítico complejo: verbal, sonoro, visual, gestual y rítmico” (2007: 29).

<sup>5</sup> Gilberto Giménez explica que el territorio es multi-escalar: “...el territorio se pluraliza según escalas y niveles históricamente constituidos y sedimentados que van desde lo local hasta lo supranacional, pasando por escalas intermedias como las del municipio o comuna, la región, la provincia y la nación” (1999: 29).

<sup>6</sup> Música de rastra es una categoría nativa que refiere a un repertorio que se considera música campesina. También se puede utilizar para referirse a los conjuntos de cuerda, como "conjunto de rastra o arrastre".

Los capítulos, tercero, cuarto y quinto, forman una unidad. En éstos, se hace un análisis musical con base en una clasificación emic de su repertorio, que era interpretado por los conjuntos de cuerdas, también conocidos como conjuntos de tamborita. El análisis se centra en encontrar las características intramusicales, líricas, de usos y función pertinentes que distinguen el repertorio musical calentano. De esta manera se busca encontrar los géneros musicales exclusivos del ámbito religioso y del ámbito secular.

El sexto y último capítulo tiene como objetivo analizar el sistema musical de nuestra subregión de estudio, a partir de identificar sus oposiciones estructurantes y, así entender su lógica interna en cuanto unidad compleja, interacción y organización. Es decir, desde un análisis etic buscamos dar cuenta del sistema de transformaciones del sistema musical calentano, lo que nos permite explicar los cambios que estamos viviendo y entender las añoranzas de los músicos que vivieron durante el siglo pasado. Por último, se desarrollan las conclusiones y se incorporan los anexos.

PERMISO PIDO PRIMERO  
ESCUCHEN MI MELODÍA  
YO LES CANTO CON ESMERO  
CON GUSTO Y MUCHA ALEGRÍA

Filiberto Salmerón Apolinar

Gusto: El guerrerense.

## Capítulo I

### Los Salmerón. Una familia de músicos.

#### El Terruño

“Tlapehuala es resonante  
por música y cantadores  
tiene muchos comerciantes  
hombres muy trabajadores”  
J. Isaías Salmerón Pastenes

A principios del siglo XX, Tlapehuala era un pueblo pequeño del municipio de Pungarabato, perteneciente al departamento de Huetamo, del estado de Michoacán. Ubicado a la orilla del río Balsas, las pocas casas de adobe con techos de tejamanil, se aglutinaban en el centro del poblado alrededor de su iglesia de piedra con una sola torre. El resto de las viviendas eran de bejucos con techos de zacate y pisos de tierra.<sup>7</sup> Al no contar con energía eléctrica ni gas, la leña era codiciada por sus habitantes que prácticamente dejaban limpios los cerros de los alrededores de ramas y troncos caídos con el fin de tener la materia prima para cocinar sus alimentos.

Mientras la mayor parte de la población vivía sin acceso a la tierra, un grupo de terratenientes controlaba las más productivas y sometía a su población a trabajo extenuante en las haciendas. Hay que recordar que durante la segunda mitad del siglo XIX, con la desamortización de la propiedad corporativa y las leyes sobre deslinde de terrenos baldíos, se provocó el acaparamiento de las tierras y el desarrollo de latifundios a expensas de las comunidades campesinas, pueblos indígenas, de la iglesia y de los terrenos nacionales.<sup>8</sup> A menos de un kilómetro de distancia del pueblo, se encontraba el casco de la hacienda de Manuel Raviela, la cual poseía la mayor parte de las tierras de siembra y de pastizales para su ganado. Después seguían en extensión las propiedades de Panuncio Ríos, Ramón Núñez y Julio

---

<sup>7</sup> De acuerdo con los datos recopilados por Rigoberto Salmerón (2007), la primera persona en tener casa de adobe en Tlapehuala, fue Calixto Heredia.

<sup>8</sup> Toda la región estaba en manos de pocas familias que imponían su dominio, Illades (2000: 68) indica que “Carlos Pérez Varela era propietario de cerca de 20 ranchos en Coyuca; Silvestre Jaimes llegó a ser dueño de dos terceras partes de las tierras del municipio de Cutzamala; la Cofradía de las Ánimas poseía buena parte de las tierras del distrito de Aldama”. Por su parte la familia Raviela, encabezada por Félix Raviela, poseía aproximadamente 8,216 hectáreas, distribuidas entre los municipios de Pungarabato, Tlalchapa y Coyuca de Catalán. Estas grandes extensiones de tierra eran usadas para el pastoreo de ganado o la siembra de productos agrícolas, entre los que se encontraba principalmente el maíz y el ajonjolí. Todavía hasta los años sesenta del siglo XX la Tierra Caliente era considerada como una zona ajonjolínera por excelencia (Bustamante, 2000).



Bahena (Bustamante, 2000).<sup>9</sup> Manuel Raviela levantaba buenas cosechas de maíz bajo el sistema de mediería.<sup>10</sup> A los campesinos les rentaba parte de sus tierras y sus yuntas; el costo era una carga de maíz por hectárea y cinco cargas por yunta: “con el maíz que obtenía de las rentas y su cosecha engordaba ganado vacuno y con el excremento de esos animales engordaba cerdos y así aprovechaba bien el maíz, los animales gordos se llevaban a Toluca e Iguala” (*ibidem*: 167).

Hugo Salmerón, recuerda: “...me decía mi papá que la hacienda abarcaba todo ese territorio [...] tenía muchos peones o gañanes,<sup>11</sup> pocos tenían una tierrita, yo creo que ninguno” (entrevista Hugo Salmerón, 2010). Por tal motivo, muchos de los habitantes del poblado, e incluso gente de otras poblaciones, se alquilaban en esta hacienda como gañanes, tarecueros, becerreros y caporales, trabajos que intercaban, en algunos casos, con la manufactura artesanal de sombreros de palma o de soyate,<sup>12</sup> la elaboración del pan de baqueta, la brujería y la actividad musical.

El día de plaza, Tlapehuala se convertía en un pueblo bullicioso. Atrás de la Iglesia se encontraba el embarcadero donde se reunían todas las caravanas que venían de los caminos reales. Transportando sus productos a lomo de bestias, los arrieros y mercaderes provenientes de Tixtla, Coyuca, Totolapan, Ajuchitlán y de ranchos y pueblos de la sierra cruzaban el río en balsas de madera para llegar a Tlapehuala. Los niños y jóvenes se ganaban unos centavos por darle agua y pastura a las recuas de caballos, burros y yeguas que descansaban a lo largo de las calles cercanas al embarcadero, mientras los arrieros ofrecían sus mercancías a los comerciantes y gente del pueblo, principalmente carne de venado, frutas de la región, gabazos de panocha, gallinas, ganado, aguardiente, chile, sal, palma, pieles, entre otras materias primas. Terminada la vendimia, algunos arrieros seguían su camino rumbo a Pungarabato, San Lucas y Huetamo. Otros dirigían sus pasos rumbo a Arcelia o Ajuchitlán.

El intenso calor, característico de esta región, obligaba a sus habitantes al uso de sombrero de palma de ala ancha, camisa y calzón de manta blanca con o sin ceñidor, la mayoría utilizaba huaraches y algún paliacate o pañuelo para secarse el sudor, también portaban el *garnil* para guardar las monedas de plata. Como herramienta de trabajo y defensa cargaban con su machete de cinta o su machete costeño, en ocasiones, una daga. Cuando las personas salían a vender, a tocar o divertirse en alguna feria o fiesta

---

<sup>9</sup> Los hacendados de Tierra Caliente se incorporaron a la Revolución como jefes, aportando contingentes de peones que trabajaban para ellos, como Julio Bahena del Distrito de Mina (véase Millán 2008).

<sup>10</sup>La mediería consiste en que un propietario de tierra permite trabajar a un campesino en su parcela a cambio de quedarse con la mitad de la cosecha levantada.

<sup>11</sup> “Gañán. Trabajador que en el campo se alquilaba por toda la temporada de aguas” (Gaspar 2010: 83).

<sup>12</sup> Los sombreros que se elaboraban en aquel tiempo no eran como los famosos sombreros de astilla que hoy se fabrican en Tlapehuala y sus comunidades; al parecer el modelo típico de esta región tomó su forma actual durante la tercera década del siglo XX.

fuera de su comunidad, era común que se llevaran su gabán para cubrirse durante la noche. Los *guaches*<sup>13</sup> de uno a seis años, generalmente andaban desnudos o en calzones. Por su parte, las mujeres se protegían del sol con su reboso, utilizaban enaguas, blusas o vestidos generalmente de colores claros, sin muchos adornos. Con su cabello largo, peinado en dos trenzas o suelto, las mujeres se adornaban, en día de fiesta, con algunos broches para el pelo, y las que podían portaban arracadas y collares de plata y oro; generalmente andaban descalzas o con huaraches. Gran parte de la vestimenta de los pobladores de Tlapehuala se producía en la región.

En aquel tiempo no había escuelas en Tlapehuala, ni en Pungarabato, la única manera para aprender a leer y a escribir era pagando clases particulares a un “maestro” del pueblo que quisiera enseñarles el silabario. “Entonces estudiábamos pero no había escuelas, estudiábamos en casas particulares con Don Poli Segura, con Higinio Hernández, pagando 20 o 15 centavos al mes. No había escuelas, pues, no había ni una primaria, nada, nada, escuelitas de silabario. Qué crees, nomás acabé el silabario” (entrevista a Zacarías Salmerón, 31 de enero de 2005).

Las enfermedades que predominaban en este poblado, al igual que en toda la Tierra Caliente, eran el mal del pinto o *quiricua*, la “faja de la reyna” (*herpes zoster*), “el mal de buche”, trastornos gastrointestinales, el dengue y paludismo causado por los innumerables mosquitos, plaga de la región. Pero sobre todo los tlapehualenses, como gran parte de los calentanos, morían a manos del prójimo, ya sea por arma blanca, a punta de balazos o con brujería.

### 1.1 La familia Salmerón en la primera mitad del siglo XX

“Yo soy de los Salmerones,  
de corazón muy sincero,  
les tocaré muchos sonos  
que es el alma de Guerrero”  
Filiberto Salmerón Apolinar.

A finales del siglo XIX había tantos músicos en Tlapehuala y sus rancherías que, a decir de Zacarías Salmerón, “¡había músicos a lo cabrón! Por lazar un burro lazaban un músico, ¡va! había mucho músico, aquí había hartas paradas de músicos” (entrevista 31 de enero de 2005). Los Salmerón eran una

---

<sup>13</sup> *Guache* es la forma en que se nombra a los niños en la región.

de las tantas familias de músicos de esta comunidad. Por lo menos desde mediados del siglo XIX vivían cerca de la presidencia municipal.

“todo eso de ahí, por los Santibáñez, todo eso, por los *bajiales*,<sup>14</sup> eran puros Salmerón [...] de ahí donde es tienda, donde vende calzado José Mendoza, ahí, en todo eso vivía mi abuelo Carlos Salmerón, y para acá donde esta el hotel vivía mi abuelo Nicolás Salmerón. Por eso Natividad, la hija de mi tío Chucho Salmerón apodado El *Cuajito*, todavía vive ahí” (entrevista a Zacarías Salmerón, 31 de enero de 2005).<sup>15</sup>

Y continúa:

...eran hartos hermanos Salmerón [...] y nada más una hermana mujer que se llamaba Paulita, los hombres eran Zacarías, quien fue mi abuelo directo, Nicolás, Carlos, Hermenegildo, Santana, Fructuoso y Filomeno, que no quiso ser músico ni nada, ése, el mayor de ellos, se fue a andar. Después ya vino a dar con su hermano, mi abuelo Fructuoso vivía ahí donde esta la capilla de Guadalupe. Ahí fue a dar, entonces ya llegó y le dijo: ‘yo soy Filomeno, tu hermano que me fui a andar’ (entrevista a Zacarías Salmerón, 31 de enero de 2005).

Desde entonces varios de sus miembros destacaban como músicos. Cuenta Zacarías que su tío Hermenegildo Salmerón, tenía la particularidad de tararear la melodía de la música fúnebre mientras ejecutaba su violín (Orozco, 2012: 144). Pero será la siguiente generación de músicos, principalmente los hijos de Nicolás Salmerón y Feliciano Pastenes: Primitivo, Lidio, Lamberto, Jesús, Zacarías y J. Isaías; así como el hijo de Santana Salmerón y Modesta N: Alberto o Lamberto Salmerón, mejor conocido como don Beto,<sup>16</sup> los que sobresalieron o por lo menos los que han permanecido en la memoria de la gente de Tlapehuala y municipios circunvecinos. Esa generación de músicos nace antes del siglo XX y, serán algunos de sus hijos los que seguirán sus pasos, como fue el caso de Filiberto Salmerón Apolinar y Zacarías Salmerón Daza (véase anexo 1).

---

<sup>14</sup> Se denominan bajiales a las tierras que se encontraban a la orilla del río y que en temporada de lluvias se cubrían de agua.

<sup>15</sup> En esta región los términos de parentesco de los abuelos y los padres se extienden a los hermanos de los abuelos y del padre. Al hermano del abuelo se le dice “abuelo”; a los hermanos del padre se les llama “tío padre” o “papá”.

<sup>16</sup> Tanto Zacarías Salmerón, como Rigoberto Salmerón señalan que el verdadero nombre de don Beto era Alberto, sin embargo, los demás miembros de la familia Salmerón sostienen que su nombre fue Lamberto. De ahora en adelante me referiré a él como don Beto Salmerón, que es la manera en que todos lo conocían.

## 1.2 Cuando se regó la nota: aprendizaje de la música calentana y nuevas dotaciones instrumentales

En la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX, nacieron J. Isaías Salmerón Pastenes (1891); Filiberto Salmerón Apolinar (1905); y Zacarías Salmerón Daza (1918). Sus vidas musicalmente se entretejieron a partir de estructuras sociales y musicales previas; trama que sirvió de base para hacer cambios en el sistema musical. Estos personajes iniciaron su aprendizaje musical de forma lírica y tenemos la certeza de que los dos últimos, tuvieron la necesidad de leer partituras para integrarse en la ejecución de nuevas dotaciones musicales.

A la edad de ocho años, J. Isaías Salmerón Pastenes, apodado “El Chícharo”, tocaba la tamborita en el grupo de sus hermanos mayores: Primitivo, Lidio, Lamberto y Jesús, quienes le llamaban la atención por jugar canicas y no estar presente cuando tenía que tocar en alguna fiesta; pocos años después su interés musical era tal, que era el primero en llegar al lugar donde tenían que amenizar la fiesta y el último en retirarse (Salmerón, 2007: 27). Los tres primeros tocaban el violín como instrumento principal, mientras que el último ejecutaba la guitarra panzona y la guitarra séptima (véase anexo 2). Al parecer, a esa edad, “Lidio se encargó de enseñarle la afinación y a encontrar las notas en el *buche*<sup>17</sup> del violín” (Salmerón 2007: 27). Así que sus primeros maestros fueron miembros de su familia, ya que además de sus hermanos, su padre Nicolás Salmerón, también influyó en su aprendizaje. Con ellos aprendió a componer y a tocar tamborita, guitarra panzona, guitarra séptima y violín, dotación que acompañaba la música de *rastra*.



1.- J. Isaías Salmerón Pastenes

---

<sup>17</sup> *Buche* es la palabra que se emplea para referirse al aparato digestivo de las aves, pero los músicos calentanos la utilizan para nombrar el diapasón de los instrumentos de cuerda.

J. Isaías Salmerón no sólo aprendió tocando con sus hermanos, sino que adquirió un conocimiento por impregnación, al asistir a los diferentes compromisos musicales, desde muy temprana edad, le fue dado observar y escuchar a otros excelentes músicos de la subregión, la mayoría de ellos mayores que él, como Ignacio Rivera, de Tlapehuala; Dolores Alonso, de San Miguel Totolapan; Eulogio Varela, de San Juan Chámacua, entre otros. El contacto que tuvo con otros músicos, su práctica musical constante, así como el haber nacido y crecido en un ambiente musical, fue determinante para el desarrollo de su obra y su virtuosismo como ejecutante que lo llevó a dominar todos los instrumentos de cuerda que se acostumbraba interpretar por aquellos lugares.

Unos años más tarde, Isaías comparte con sus hermanos sus primeras composiciones, principalmente gustos y sones, ellos seguramente lo orientaron y corrigieron. A la edad de 18 años, Isaías es ya un excelente violinista y compositor. Ahora el reto es aprender a tocar el chelo, que su padre le había dejado cuando falleció. Años más tarde tocará este instrumento “como nadie en la Tierra Caliente. Para



2. Filiberto Salmerón Apolinar

1915 en adelante lo toca como si fuera violín, es decir, los adornos que hacía en éste, también los hacía en el chelo” (Salmerón, 2007: 28). Es muy probable que sus hermanos también tocaran este instrumento, sin embargo, no tenemos noticias de ello.<sup>18</sup>

Mientras tanto, Filiberto Salmerón Apolinar, Hijo de don Beto Salmerón y María de los Ángeles Apolinar, nace en Tlapehuala el 20 de diciembre de 1905, año y medio antes de que Pungarabato junto con sus comunidades, pasaran a formar parte del estado de Guerrero (véase anexo 3). La formación musical de Filiberto inicia a los cinco años de edad, cuando su abuela Siberiana Navarro le compra un violincito en la feria de San Lucas, Michoacán,<sup>19</sup> a pesar del

<sup>18</sup> El chelo fue un instrumento que se difundió no sólo en la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas, sino en otras regiones de Michoacán como en la región purépecha o en las tierras templadas en torno al valle de Puruarán. En este sentido, Vicente Murillo Barajas, mejor conocido como “Don Chente”, músico de 79 años e integrante del grupo Los Capoteños, comentaba que él aprendió a tocar el chelo antes que el violín (plática con Vicente Murillo, en Guadalajara, Jalisco, agosto, 2010). Por su parte Martínez Ayala escribe que una de las dotaciones de esta zona, estaba compuesta por “dos violines, chelo y contrabajo de tres cuerdas...” (2005: 5).

<sup>19</sup> Para muchos músicos de la región, la feria de San Lucas ha sido una buena oportunidad para comprar y reparar sus violines, guitarras panzonas, séptimas y sextas, ya que varios lauderos de Paracho, Michoacán, se instalan durante toda la semana que dura la fiesta para vender y reparar instrumentos. A la pregunta de ¿dónde conseguían sus instrumentos? Zacarías Salmerón nos dice: “ya venían de Paracho, ya está nombrado desde cuándo Paracho, ya traían con la Semana Santa, cuando San Lucas, los viejos que traían los instrumentos ya murieron, ahora quedaron los hijos, los que siguen trabajando” (entrevista 31

descontento de la madre de Filiberto, quien sostenía que “todos los músicos son borrachos, a lo que Siberiana le contestaba: “para qué te casaste con un músico, así que tu hijo también deberá ser como su padre” (*Ibidem.*: 38). Las primeras clases de violín y guitarra panzona las recibió de su padre. Después es su tío J. Isaías, quien lo ayuda a perfeccionar la ejecución del violín. A la edad de 10 años, ya es invitado por su tío Isaías para formar parte de su grupo. Si bien, estos primeros años de su formación musical se dan de manera lírica, es en su generación cuando se empiezan a hacer cambios en la forma de aprender las nuevas dotaciones instrumentales que se incorporaban en la región; lo que lo obligaba a adquirir otro tipo de competencias musicales, como saber leer partituras.

Para finales de los años veinte, “saber nota” era una necesidad que permitía a los músicos calentanos integrarse a los grupos de música de viento que empezaban a llegar a la región, lo que posibilitaba tener más trabajo y un estatus superior frente a los músicos líricos. Al respecto, Filiberto Salmerón Apolinar comentaba a su hijo Rigoberto que: “Desde 1915 comienzan a llegar a Tlapehuala, varias personas con conocimiento de solfeo, vienen de Huetamo, de Coyuca de Catalán y otras más de quién sabe donde, pero llegan con buenas intenciones de dar a conocer el nuevo modo de escribir, leer y tocar música” (2007: 54). Más adelante sostiene que entre los músicos que saben leer y escribir partitura, se encontraban Severo Suárez, Jesús Bañuelos, Carlos Tavira, entre otros. Muchos de estos maestros empiezan a enseñar solfeo y a tocar instrumentos de aliento para formar las primeras bandas de viento de la subregión de Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas. El repertorio de moda que era interpretado por estas bandas de viento sólo se conseguía en partituras que se compraban en la casa Veerkamp de la ciudad de México. Ahora los músicos necesitaban saber “leer nota” para poder interpretar dichas partituras.<sup>20</sup>

Es importante destacar que en esa época, las bandas de viento empiezan a ganar terreno en el gusto de la gente de la región, por lo que algunos consideraban que era indispensable que en el pueblo hubiera una banda. J. Isabel Maldonado Navarro, dueño de la primera tienda de abarrotes en el pueblo de Tlapehuala, fue uno de los impulsores de las primeras bandas de viento, al contratar maestros que

---

de enero de 2005). Al respecto Chamorro señala que desde el Siglo XVIII, en San Pedro Paracho, ya se “habla de la existencia de 204 tributarios indígenas expertos en las tareas del diseño en vihuelas y violines” (1999: 18).

<sup>20</sup> Ely y Nadia Salmerón (2009), nos muestran evidencias fotográficas de una banda de viento conformada hacia 1916 en Tlapehuala. En la fotografía se puede ver que la banda estaba integrada por aproximadamente 14 músicos que tocaban clarinetes, saxofones, cornetín, bajo de latón, bombardita, trombón, redoblante y tambora. Otra fotografía de 1920, muestra otra banda de viento originaria de San Juan Mina, comunidad de Tlapehuala, en ciudad Altamirano. A diferencia de la otra agrupación, esta tiene trompeta en lugar del cornetín y los clarinetes. En ambas fotografías se puede observar que los músicos traen partituras.

vinieran a enseñar solfeo e instrumentos de aliento (Salmerón, 2007).<sup>21</sup> Zacarías Salmerón comenta que antes:

(...) nadie sabía nota, puro lírico, hasta que el papá de Abel Maldonado como estaba rico decidió traer un maestro de México, se fue a traer un maestro pagándole buen dinero; entonces lo invitó y formó una banda que no hubo ninguna en todo el Estado, sí, muy buena. Él vino a enseñar la nota, porque todos tocaban puro lírico y ninguno tocaba trompeta, ni nada, puro violín, cuando vino el maestro ése, entonces ahora sí (entrevista 31 de enero de 2005).

En el año de 1927 Filiberto, después de romper con el grupo de Isaías, se ve en la necesidad estudiar solfeo con Froylán Ruiz, sin embargo, por oposición de su tío, las clases programadas no se llevaron a cabo. En Tlapehuala, desde 1925, Froylán Ruiz y Buenaventura Sánchez Pérez eran reconocidos por sus conocimientos en solfeo y por su capacidad de transcribir en partitura la música que escuchaban. Hugo Salmerón comentaba: “ese Buenaventura era chingón para escribir música, escuchaba la música y luego la chiflaba e iba poniendo las notas en la partitura. Con él iban muchos músicos para que les escribiera la segunda o tercera voz de su instrumento” (entrevista 29 de octubre de 2009).

File no desistió en su intento de aprender a leer nota, por lo que se dirigió a la comunidad de Corral Falso, del municipio de Ajuchitlán del Progreso, en busca de Juan Charco, quien le enseñó a leer y escribir música a pesar de la oposición de su tío, quien, de acuerdo con lo escrito por Rigoberto Salmerón (2007), estaba dispuesto a pagarle el doble con tal de que no le enseñara solfeo. Es durante este tiempo que Filiberto, por la necesidad de actualizarse en el conocimiento de las nuevas dotaciones instrumentales, toma la iniciativa de aprender a tocar saxofón alto, tenor y soprano, clarinete, trompeta, chelo, contrabajo y cerrote. De esta manera se inició una nueva etapa en la formación de este músico y de muchos otros, en general, en la consolidación de las bandas de viento dentro del sistema musical calentano.

---

<sup>21</sup> Orozco escribe que el maestro que llegó a formar la primera banda de viento en Tlapehuala, era “un músico del Estado de México de nombre Carlos Batalla” (2012: 142).

Por su parte J. Isaías, sigue formando violinistas de forma lírica, quienes serán integrantes en algunas temporadas de su grupo de cuerdas. Después de haberle enseñado a Bardomiano Flores alias “el



Bravo”, ahora le enseña al entonces *guache* Juan Reynoso Portillo, “el Paganini de la Tierra Caliente”; a su sobrino Zacarías Salmerón Daza, “el Poeta del violín”; a Pedro Antúnez Cervantes, de Tlalchapa; a Miguel García Ávila; y a su sobrino Benjamín Pastenes, “la Capilla”, entre otros.<sup>22</sup>

En el caso de Zacarías Salmerón Daza quien nació el 6 de septiembre de 1918, en Tlapehuala Guerrero (véase anexo 4), su primer aprendizaje musical también fue de forma lírica, pero luego tuvo la necesidad de leer nota y aprender a ejecutar otros instrumentos musicales para integrarse a las orquestas que proliferaron en la región. Hijo de Lamberto Salmerón Pastenes y Juanita Daza Barona o Varona, inicia su educación musical a la edad de 8 años con su tío J. Isaías. Comentaba:

### 3. Zacarías Salmerón Danza

Yo le cargaba su violín cuando iba a tocar, le hacía su mandado, le cargaba manteca, leña y todo le hacía, le acarreaba agua, la sacaba del río, aunque había caimanes. Entonces él [Isaías] me dijo: ‘bueno hijo ¿te quieres enseñar a tocar? veo que te gusta, voy hablar con tu papá.’ -Pues mire, no quiere mi papá, no quiere, quiere que me enseñe a zapatero, aquí mi primo la Laca es carpintero porque dice que la música no, porque es eventual, y que no se mantienen, a veces hay trabajo a veces no hay (entrevista, 31 enero de 2005).

Su padre Lamberto Salmerón, hermano de J. Isaías, también ejecutaba el violín, sólo que él se dedicaba, por lo general, a tocar en las capillas y en los funerales, por lo que sabía la vida de pobreza que podía

---

<sup>22</sup> Juan Reynoso nació el 24 de junio de 1912, en Ancón, cuadrilla perteneciente a Santo Domingo, municipio de Coyuca de Catalán, Guerrero (entrevista a Hugo Reynoso el 25 de septiembre de 2020). Por la manera de interpretar en su violín el repertorio de la música de rastra, en 1997 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Pedro Antúnez nació en 1918 en Tlalchapa, Guerrero, estudió solfeo con Buenaventura Sánchez, de Tlapehuala, Guerrero. Fue violinista, compositor y arreglista. Él comentaba que: “...después, a los días, vino a tocar a Cualotitlán el maestro Isaías Salmerón y me pidió que tocara, toqué y me dijo –oye guache ¿no quieres irte conmigo a Rincón Grande? Yo ahí vivo- dice –yo allí estoy; me gustaría enseñarte algo de lo que yo sé-. Me entusiasmé tanto, que le dije que sí; y me fui con Isaías Salmerón, estuve como medio año” (video: Bailadores de Son y Gusto, CDI). Por su parte el violinista Miguel García Ávila, originario de Hacienda Nueva, del municipio de Arcelia, reconoce que aprendió a los 17 años en una cuadrilla de Cualotitlán; sus maestros fueron Isaías Salmerón, Priciliano Calderón y Buenaventura Sánchez (Fichas de Registro de Músicos y Versadores Tradicionales, CONACULTA, 2009). Benjamín Pastenes, fue su sobrino y el último alumno de J. Isaías. Tuvimos la oportunidad de platicar con él en enero de 2005, nos comentó que ya en el lecho de muerte, su tío seguía componiendo.



sufrir un músico. A decir del propio Zacarías: “Isaías me enseñó y él me crió, allá anduve hasta que murió” (entrevista, 31 enero de 2005). Insistía en mencionar que J. Isaías fue como su padre, pues él lo crió desde que era niño. Si bien, no lo pudo seguir a todos los lugares donde se fue a vivir, sabemos que por lo menos, desde la edad de 11 años estuvo con él en Coyuca de Catalán, para continuar sus estudios musicales.

Entonces a mi papá Isaías le dijo la gente que lo iba a matar José Jaimes, pero puro chisme, y se fue a Coyuca, como allá lo estaban queriendo ver, se cambió para Coyuca. Entonces yo empezaba apenas a tocar dos piecitas que hasta a veces me acuerdo de las piezas que yo tocaba, que me enseñó a tocar el finado líricamente, una pieza se llamaba la Filomena (la tararea). Estaba un capirote grande donde papá Isaías y yo estudiábamos, ahí estaba con mi papelito lírico pues, me escribía por palabras; cuando se fue pa’ Coyuca me fui con él, lírico, apenas tocaba dos o tres piecitas, fíjate cuando se fue pa’ Coyuca me dijo: ‘vamos, no seas pendejo porque apenas tocas dos piezas’ y me llevó y estuve allá (entrevista, 31 enero de 2005).

Si bien muchos sostienen que Isaías nunca aprendió a “leer nota”, sabemos por sus discípulos, que el tenía una manera particular de anotar sus composiciones para no olvidarlas. Pedro Antúnez comentaba: “Ese señor [Isaías] tenía una clave que no se la aprendí, pero lo que tocaba lo escribía para que no se me olvidara, por ejemplo, está una composición de don Isaías que se llama *Ab qué bonita mujer*, con una letra también hermosa. Ahí me hizo él que compusiera mi primer bolero” (video: Bailadores de Son y Gusto, CDI).

Sin duda, Juan Reynoso Portillo fue, de los alumnos de J. Isaías, el más reconocido por las instituciones gubernamentales a finales del siglo XX. Él comentaba de su maestro lo siguiente:

Yo, desde chamaco, me fui con don Isaías, nunca fue fachoso el señor, él y los Tavira no fueron orgullosos, me enseñaron mucho de lo que ahora sé. También Remigio Rentería, de Cutzamala, y otros músicos, Leobardo “el Hueso”, ése era bueno para tocar, pero orgulloso. Fui como dos o tres veces a su casa y pues no era igual que con Isaías, era celoso y egoísta. [...] Anduve con Isaías hasta como por el 40, él murió en el 43. Del maestro se cuenta muchas cosas y se saben pocas. **Entre otras cosas, tenía una clave para escribir música que nadie comprendía. No sé cómo le hacía, porque los que sabían solfeo no le entendían a sus números, ni le creían nada.** (Alanís 1998: 25, las negritas son nuestras).

Con respecto a esta forma de escritura musical que tenía J. Isaías, Juan recuerda una anécdota cuando fueron a tocar a una comunidad en el Estado de México:

Pero volviendo a lo de Isaías. A la jugada de gallos, al Estanco, llegaba una orquesta de Tejupilco, todos trajeados, con sus atriles, partituras y todo el aparataje. El maestro Isaías iba vestido de calzoncito, de sombreroito sollate.

Y un músico medio orgulloso le preguntó al señor del Estanco: “¿Ése es el famoso maestro y su acompañante?” Y no lo pelaron para nada. Y empezaron a tocar –se oía bien bonito–. Al maestro Isaías le gustó una pieza de la orquesta, y preguntó: “¿Quién es el maestro?, ¿Por qué no me regala esa melodía?”, entonces ellos, **en la siguiente tanda, la tocaron mientras el maestro Salmerón, no sé cómo, la escribía con números como claves.**

Al otro día que volvieron a tocar, le dijeron: “Oiga, don Isaías, ¿Por qué no nos toca la pieza que le regalamos?” Yo comprendí que eso era una puyita, para ver si era cierto que sabía escribir música. Él contestó: “Sí, cómo no”, y que la empieza a tocar, ¡uh!, mejor que como ellos la tocaban, Isaías era un gran maestro ¡de a madre! Se les pusieron los ojos cuadrados y yo nomás me decía: ¡No que no! (Alanís, 1998: 25-26, las negritas son nuestras).

Al parecer, es este mismo acontecimiento el que Rigoberto Salmerón narra en su libro; pero a diferencia de esta versión, al finalizar su ejecución, J. Isaías le pide al director de la Banda que viene de Toluca, que ahora él escriba y toque lo que su grupo de tamborita va a ejecutar:

(...) se dejó oír la marcha Viva Tlapehuala, cuando terminan ya no hay duda, el egresado del conservatorio le dice, ‘discúlpeme don Isaías, mis intenciones eran malas, pensé esta [sic.] era la oportunidad de demostrarme a mí mismo lo bueno que soy para escribir, leer y ejecutar la música, ahora me doy cuenta de mi error, la ejecución que hace en el violín, pocas veces las he presenciado, con desprecio a veces los académicos como yo, vemos y tratamos a músicos a los que catalogamos como pueblerinos, sin pensar que dentro de ustedes vive y aflora un arte que pocos entendemos (...) (Salmerón, 2007: 50).

Es importante destacar que Isaías había desarrollado una forma de escritura musical que le permitía resolver de manera práctica problemas que enfrentaba en su oficio, como el recordar sus

composiciones y otras melodías que eran de su agrado. Sin embargo, al no ser un conocimiento académico, no fue valorado socialmente. Por el contrario, el conocimiento y habilidades de los egresados del conservatorio era legitimado y valorado por la sociedad en general, por ellos mismos y por los músicos que no sabían leer partituras, ni escribir de la manera que se enseñaba en el ámbito académico. Al respecto Bourdieu (1988) señala que la escuela, como otras instancias socializadoras, reconocen ciertas competencias y desvalorizan otras, legitimando un saber sobre otro.<sup>23</sup> De tal forma que el reconocimiento que este músico le dio a Isaías es algo que enorgullece a los calentanos, pero no valoran las formas tradicionales de transmisión del conocimiento musical que le permitieron ejecutar el violín de forma sorprendente; situación que el egresado del conservatorio confesó no entender.

El mismo Filiberto Salmerón les comentó a sus hijos que J. Isaías cargaba una libretita donde anotaba sus composiciones. Al respecto Rigoberto Salmerón escribe: “Era metódico con las cosas relacionadas con la música, sobre todo con sus composiciones, siempre llevaba un cuaderno donde anotaba con letra las notas que formaban sus melodías y sus futuras tocadas” (2007: 29). La necesidad de recordar sus múltiples composiciones o la música que escuchaba lo llevó a desarrollar una forma de escritura eficaz, pero no le permitió leer las partituras que llegaban de la ciudad de México. Sin embargo, gracias a su método de escritura musical pudo pensar la música de otra manera y penetrar en las estructuras de los nuevos repertorios que las élites regionales imponían, de tal manera que logró hacer sus propias composiciones de polcas, pasodobles, marchas e incluso componer dos oberturas, cosa que ningún otro compositor líricos de esta subregión había hecho. Esto explica porque no veía con buenos ojos que sus alumnos, incluyendo a sus sobrinos, intentaran aprender nota, ya que significaba competencia. En el caso de Zacarías, después de algún tiempo de estar tocando con Isaías, regresó a Tlapehuala para estudiar solfeo.

Ya que empecé a tocar más, como a los dos o tres meses le digo: -mira jefe, yo me voy a Tlapehuala, yo no me quedo aquí de pendejo, de lírico como tú te quedaste, yo me voy a Tlapehuala-. El papá de Desiderio pues ya había tocado aquí con Maldonado, ya la nota hartos sabían la nota, lo que es Juan de la Torre, Juan de la Cruz, todos ya; de la banda que hizo Maldonado trajo un maestro de México, ése fue el que regó la nota aquí, entonces ya se empezó a enseñar la nota, entonces los mismos músicos empezaron a enseñar la nota a varios músicos que quisieron aprender. Entonces el papá de Desiderio, lo que sea también era muy bueno para escribir, los dictados los escribía perfectamente. -¿cómo se

---

<sup>23</sup> Bourdieu (1998), sociólogo francés, al abordar el problema de los criterios y las bases sociales del gustos, se da cuenta que éstos se vuelven legitimadores de un grupo o clase (en el poder) sobre otro. A partir de esta distinción, se ejerce una violencia simbólica al legitimar un saber sobre otro. Es decir, el “buen gusto” se legitima como “algo natural”, que da un estatus frente a los otros.

llamaba?- Buenaventura Sánchez, muy buen maestro, él me enseñó la nota, me vine de Coyuca con él (entrevista, 31 enero de 2005).

Bourdieu (1988) ya señalaba que una de las formas de adquirir la “cultura legítima” es a través del ámbito escolar. Por lo que saber escribir y leer partituras no sólo era una nueva competencia que les permitía a los músicos incorporarse con mayor facilidad a los mercados de trabajo de la región, también adquirirían estatus dentro del propio gremio, debido a que la lectura de partituras era y es un conocimiento adquirido en el ámbito de una educación formal, a la cual pocos tenían acceso.

Es en Tlapehuala donde Zacarías aprende “nota”, en esos tiempos se usaba el método de solfeo de Hilarión Eslava, que muy probablemente trajo de México el maestro que fue contratado por Maldonado para formar la primera banda de viento en este municipio. Buenaventura Sánchez le enseñó solfeo pero con una condición:

(...) mira hermano -éramos parientes pues-, te voy a enseñar las notas, pero -era su padrino mi papá Isaías, su ahijado de bautizo- ¿Te mandó mi padrino verdad? – Sí pues, pero yo no quiero que él sepa (...). – Te voy a enseñar, pero si tú me enseñas el diapason del violín. – Sí te lo enseñé, como no. Estuve aquí como unos meses y me chingué el método, luego, luego, yo fui pues, cabrón. Y luego yo le enseñé violín. Cuando me fui ya tocaba el violoncito, ya tocaba piezas (entrevista, 31 enero de 2005).

Zacarías comenta que él le enseñó a J. Isaías a leer el pentagrama:

Entonces ya me fui pa’ Coyuca, ya le dije [a Isaías]: ya jefe ya vengo, – ¿Ya vienes? A ver ¿Traes los papeles? Ahora pues, tú enséñame, hijo, yo no quiero morir lírico, yo te enseñé lírico, pero ahora quiero morir ya que sepa. Sí, y yo le enseñé mi método, yo le enseñé y cuando murió él, ya conocía la nota. – ¿Cuál era ese método? – El método Eslava, ya estaba ése, no ha habido otro método. Y así fue como aprendió (entrevista, 31 enero de 2005).

En los años treinta, ya había muchos músicos de cuerda que se habían integrado a las bandas de viento y a las orquestas de baile que se formaron en Tlapehuala y otros pueblos de la Tierra Caliente, la mayoría ya sabían leer partituras. Es en estos años cuando Filiberto Salmerón, pone en práctica sus conocimientos de solfeo y su dominio de instrumentos de cuerda y aliento para enseñar y formar sus

agrupaciones. Por su parte Zacarías se integrará a las orquestas del municipio, ya que él no tocaba instrumentos de aliento.

Estas nuevas agrupaciones empezaron a desplazar a los conjuntos de tamborita, no sólo por su sonoridad y las piezas de moda que interpretaban, sino por integrar en su repertorio la música tradicional, que era del gusto de la gente, ocupando un lugar primordial en los contextos festivos de la Tierra Caliente. Al respecto, Ely y Nadia Salmerón escriben: “En esta época encontramos a varios músicos tocando tanto en orquestas, bandas, así como en conjuntos de tamborita” (2009: 42).

La lista de músicos que pasaron de los conjuntos de tamborita a las orquestas de baile y bandas de viento es enorme, aquí sólo mencionaremos algunos músicos de Tlapehuala: Filiberto Salmerón, Zacarías Salmerón, Ezequiel Salmerón “Chequelin”, Nicolás Salmerón, Juan de la Torre, Martín Ruiz, Bardomiano Flores, entre otros.



4. Banda de viento de Tlapehuala, Guerrero, 1916.  
Se puede observar sobre la mesa las partituras.

Conforme nos acercamos a los años cuarenta, Isaías veía con tristeza cómo los conjuntos de cuerda eran desplazados por las nuevas dotaciones instrumentales. No obstante, él siguió enseñando la música de rastra a todos los jóvenes que les veía talento. El mismo Juan Reynoso recuerda que: “Hubo un titipuchal que querían aprender, pero no le aguantaron el trote del macho; había un señor de

Tamácuaro que se llamaba Jesús Saucedo, otro Félix Peñaloza, y muchos más, ¡ya ni me acuerdo de tantos!” (Alanís, 1998: 26). Además de enseñarles violín, en muchas ocasiones motivó a sus alumnos a componer sus propias melodías, pero nunca les enseñó “su clave” para escribir música.<sup>24</sup>

Cabe mencionar que el aprendizaje de la música de rastra siguió dándose de forma oral, a diferencia del repertorio que las orquestas y las bandas de viento introdujeron al sistema musical calentano, que desde sus inicios recurrieron a la partitura. Las formas de comunicar los conocimientos musicales, de lo oral a lo escrito, lleva a los músicos de la subregión de estudio a transformaciones importantes en su aprendizaje, en las formas de pensar la música y en la posibilidad de almacenar conocimientos. Goody (1985) argumenta que a través de la comunicación oral se establecen relaciones caras a cara que implican la inmediatez, la ocasión concreta, la realidad contextuada en donde se pone en juego el habla y el oído; mientras la comunicación escrita es atemporal, abstracta y despersonalizada donde se da el predominio de la mano y la vista. Es así, que por medio de las partituras, los músicos ya no necesitan memorizar toda la obra, tal vez solamente algunos pasajes importantes o difíciles, lo que les permite abarcar un repertorio muy amplio. “La existencia de un texto o partitura implica la existencia de reglas de procedimientos, que tienden a ser más elaboradas no sólo por causa de la reducción del habla a la escritura, sino por que la escritura reclama la atención para sí misma y hace explícito lo que estaba formalmente implícito.” (Goody, 1985:143). En la partitura no se plasma la sutileza “cambiante” de la música transmitida de forma oral. De tal forma que a través de la partitura se tienen piezas definidas y limitadas en su extensión, su puesta en práctica se presenta acotada, por lo que el músico tiene pocas posibilidades de modificar su contenido. En contraste la enseñanza de la música a través de la comunicación oral, es compleja, conlleva mucho de creatividad, ya que la composición y la transmisión tiendan a unirse en un tiempo y espacio concretos. Sus reglas son flexibles, lo que posibilita la improvisación y la creación al momento, –dependiendo de lo álgido de la ocasión musical, de la emoción de los participantes, la capacidad musical y de versar del conjunto musical–, el tiempo de la interpretación se puede prolongar y cierta versión de una pieza puede tener variaciones importantes. *Coreografías, puentes y adornos* que se emplean en algunos géneros de la música de rastra, son aprendidos o improvisados y la manera de combinarlos da identidad a un violinista o a una familia de músicos, como veremos en el capítulo tercero.<sup>25</sup> La maestría en la ejecución musical y la capacidad de componer e improvisar al momento deja huella en la memoria de la comunidad, pero con el paso del tiempo tiende a borrarse el nombre de esos músicos, o atribuirle a otros piezas musicales de considerable antigüedad. En cambio, en la partitura ya se conside-

---

<sup>24</sup> De los discípulos de Isaías que conocimos, la mayoría compuso gustos, valeses, boleros, pasodobles o marchas. Entre sus alumnos que destacaron como compositores estuvieron Filiberto Salmerón, Bardomiano Flores y Zacarías Salmerón Daza.

<sup>25</sup> Estas son categorías nativas que emplean los músicos para dar cuenta de la manera en que estructuran los sones y gustos. Estas categorías las explicaremos en el capítulo tercer.

ra el nombre del compositor o se anota el origen de la pieza, lo que lleva implícito un reconocimiento que trasciende.

### 1.3 De brujos, empautados, nahuales y chanes

De ascendencia nahua,<sup>26</sup> los tlapehualenses han sido reconocidos en la región como buenos brujos y músicos; oficios que con frecuencia se asocian. La concepción que se ha tenido del brujo vincula las creencias indígenas sobre el *nabualli* y las europeas sobre el diablo y la brujería.<sup>27</sup> Durante la época colonial los españoles asociaron a los dioses prehispánicos como demonios y a los *nanabualtin* como brujos. Ya Hernando Ruiz de Alarcón (1953) narra en 1629 diversas historias de personas que aseguraban que la muerte de algunos animales como zorros, caimanes y murciélagos ocurría al mismo tiempo que la muerte de un indio, ya que el animal era su *nabualli*; uno de esos casos ocurrió en Acapulco. A través de un largo proceso histórico los conceptos del *nabualli* y del brujo se confunden y su mezcla es la que se popularizó entre la población de la Nueva España, de tal forma que a principios del siglo XVIII Fray Francisco Núñez de la Vega denunciaba que:

[...] los que en todas las provincias de la Nueva España se llaman nagualistas [...] [son] supersticiosos maestros de la mentira, hijos del demonio, subversores de los fieles y apóstatas de nuestra santa fe católica [...] Y por medio de tales embusteros, que regularmente son grandes brujos y hechiceros, consultan todos los indios al demonio cuando con maleficios encantos y hechizos quieren vengarse de los que los agravian [...] (citado por Martínez, 2007: 200).

---

<sup>26</sup> A finales del siglo XVIII, Tlapehuala era el único sitio de lengua mexicana en la jurisdicción de San Juan Huetamo, "...conservaba 239 medios tributarios nahua hablantes en 204 enteros, 71 medios, a más de 44 reservados de ambos géneros. En el pueblo dos vecinos de origen español se dedicaban a la labranza del maíz, y se hallaban tres medios tributarios mulatos en la matrícula" (Ochoa, 2001: 427). Hendrichs (1945), por su parte, en su libro *Por Tierras Ignotas*, documenta un breve vocabulario de la lengua nahua que a principios de los años cuarenta, del siglo XX, todavía recordaban algunos ancianos de las comunidades de Tiringeo y San Antonio de las Huertas, pertenecientes al actual municipio de Tlapehuala. Ya en el siglo XXI Zacarías Salmerón (1918-2011) recordaba que, cuando él era *guache*, algunos viejos hablaban mexicano (entrevista 31 de enero de 2005).

<sup>27</sup> Hernando Ruiz de Alarcón (1953: 27-28), decía que el término *nabualli*, puede significar: mandar, hablar con imperio y ocultarse o disfrazarse. Asegura que al nacer un niño el padre le dedica un animal que será su *nabual*, "y en virtud de este pacto queda el niño sujeto a todos los peligros y trabajos que padeciere el animal hasta la muerte." Para López Austin (1967: 96) el *nabualli*: "es el que tiene poder para transformarse en otro ser." Este poder lo pueden tener los dioses y los hombres. "Se conoce como nahuatl tanto a la persona como al animal en el que esta última se convertía" (Lagarriga 1993: 277). Martínez (2011: 526), señala que una constante en la concepción del *nabualli* entre los pueblos indígenas contemporáneos es que es "... un ser, de forma generalmente animal, que comparte una entidad anímica. Gracias a esto sus destinos son interdependientes; lo que sucede a uno repercute en el otro." Mientras que la "(...) bruja es un vocablo del Viejo Mundo usado para nombrar a una persona que, en virtud de su pacto con el diablo, tiene el poder de dañar a las otras personas y posee un comportamiento antisocial" (Martínez 2007: 189).

Esta concepción de los brujos se reprodujo en la Tierra Caliente. Al respecto Zacarías Salmerón comentaba:

[...] había mucho brujo aquí en Tlapehuala, más tarde no podías salir a pasear, salían unos perrotos echando lumbre por el hocico, no sabías si echar una pedrada porque te iba re-mal. Mi papá le pasó un caso, se fue a tocar aquí luego a Morelita y los músicos se fueron para sus casas en la noche y él se vino para el pueblo. Entonces al entrar al pueblecito -Tlapehuala estaba más chico, no como ahora, pues ya esta grande, pero estaba chiquito-, le sale un perrote grande echando chispas de lumbre por el hocico, pero él ya sabía que había muchos brujos, porque aquí la gente es muy mala (entrevista, 13 de marzo de 2009).

Las formas que pueden adoptar los nahuales son variadas. Las características del *nahualli* dependen de la personalidad, el carácter y el oficio de la persona, por lo que puede haber algunos con más poder que otros. Al asociarse con el poder "... los nanahualtin responden a las cualidades de su contraparte humana, éstos se encuentran organizados en función de una lógica jerárquica en la que a los individuos se les asignan naguales más o menos 'fuertes' o 'poderosos', según su estatus social" (Martínez 2011: 96). Esta concepción es la que predomina entre los nahuas de Tlapehuala, Guerrero, los brujos son especialistas que tienen la capacidad -al transformarse- de hacer el bien y/o el mal, tienen poder, se ordenan en jerarquías y se les asocia con ciertos oficios. Zacarías comentaba que:

Mi abuelo, era el jefe de todos los brujos, le tenían miedo, mi abuelo se chingaba a todos. Él era el padre de todos los brujos, les pagaban buen dinero para ir a brujear a Totolapan, Ajuchitlán, Arcelia, Altamirano. Se hacían zopilotes o animales, se metían a la cocina, y mi abuelita nos decía, no se vayan a espantar, ya se van a disfrazar y van a salir volando, van a trabajar, no se espanten, les decía a sus hijas, es su padrino y su papá. Ya cuando salían, salían volando, salían a donde van a hacer el mal" (entrevista 13 de marzo de 2009).

Muchas veces los músicos se morían por pleitos que se suscitaban en los fandangos o cantinas, o por los celos de algún hermano, padre o esposo engañado. Pero en aquella época los músicos tenían mayor temor a ser embrujados por envidia. Zacarías Salmerón comentaba que:



La gente aquí pagaba para que te brujearan, si alguno no quería a algún amigo, al que envidiaba por tocar bien, lo mandaba brujear. A mi papá Isaías dos hermanos se los mataron de brujería porque tocaban bonito. Los primeros hermanos de mi papá Isaías se llamaban Lidio y Primitivo. Cuando ellos tocaban, mi papá Isaías los acompañaba con la tamborita, estaba chamaco y, un hermano se llamaba Jesús Salmerón, ese tocaba la guitarra panzona, ¡bueno para tocar la guitarra panzona! Pues brujearon a mis tíos, a Lidio y Primitivo. ¡Lástima que cuando a mis tíos los brujearon, a mi abuelo no le dijeron, sino, los hubiera curado, los hubiera aliviado!” (entrevista13 de marzo de 2009).

Lidio fue un excelente violinista y compositor, a él se le atribuyen sones como “Tócame si puedes”, “el Zapatito”, “el Guaco”, “el Tindillo”, “la Guajolota” y “el Cuajo”, (Salmerón, 2007). Su talento y destreza en la ejecución de sus instrumentos le costó la vida.<sup>28</sup> No era raro que la gente de la región considerara a los músicos destacados en la ejecución de su instrumento como brujos o *empautados*.<sup>29</sup> La creencia de los calentanos, sostiene que la persona que hace un pacto con el diablo<sup>30</sup> se condena, ya que él recibe esos favores del “Amigo”<sup>31</sup> a cambio de su alma.<sup>32</sup> De acuerdo a la tradición oral de la región, la gente que quiere echar trato con el “Amigo”, se dirige a una cueva o a un cerro a media noche y llama al “Amigo” a través de un conjuro o de gritos.<sup>33</sup> Generalmente, este aparece montado en una mula y ves-

---

<sup>28</sup> En la familia Salmerón se manejan dos versiones de la muerte de Lidio y Primitivo, la de Zacarías Salmerón quién sostiene que murieron por brujería (entrevista, 2009), y la de Filiberto Salmerón quién comentaba que en ese tiempo se corrió el rumor de que fueron envenenados por “envidias y rencores” de otros músicos (Salmerón, 2007: 28).

<sup>29</sup> *Empautado*, es el termino con el que se le conoce en la región, y otras partes del país, a aquellas personas que han celebrado un pacto con El Diablo, y además les gusta la música (véase Millones y López Austin, 2015). Esta creencia es tan difundida en toda la Tierra Caliente (tanto de la Depresión del río Balsas como en la del Tepalcatepec) que incluso se han hecho algunas novelas sobre este tema, entre las que destacan *El empautado* de Celedonio Serrano (1980); y del tlapehualense Tomás Arzola (1961) *Fenga el mago*. En esta última obra, el autor, en la Presentación advierte que conoció y trató personalmente al personaje de este “cuento regional”, y agrega: “Así es que las manifestaciones mágicas atribuidas a Fenga, no son producto de la imaginación literaria del autor, sino hechos verídicos”. Cabe señalar que Fernando Magallanes, alias Fenga, era originario de Tlapehuala, Guerrero.

<sup>30</sup> “Con el demonio se hace pacto para que alguien pueda convertirse en brujo. El diablo se aparece en múltiples formas para tentar a los hombres o simplemente para dañarlos y afectarlos en su salud por el susto que provoca su presencia. Puede en ocasiones llegar a poseer a los hombres. Se le percibe como perro; macho cabrío con patas de chivo, cola y cuernos; o se le ve como un joven apuesto, una serpiente o el charro negro, entre otros” (Lagarriga 1993: 281-282) [www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/download/16985/pdf/241](http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/download/16985/pdf/241)

<sup>31</sup> Es la manera en que se refieren al Diablo, sin decir su nombre.

<sup>32</sup> Profundas transformaciones se han dado en los conceptos de don, fuerza, habilidad o carácter que posee una persona entre la población de origen nahua de Tierra Caliente. Todavía los nahuas de la Huasteca consideran que la fuerza o el don para desarrollar un oficio se adquiere a partir de la chispa de energía divina que otorga el padre Sol, que es el “alma” conocida como *tonalli*. Sandstrom señala que: “Ya cuando se encuentra en el cuerpo, este calor se transforma en *chicabualistli*, nombre náhuatl para un tipo de energía o fuerza que da vigor a los humanos y la potencia para actuar.” Afirma que si no se tiene maíz el tonal se debilita. Considera que el “[...] *tonali* parece ser más cercano a nuestro concepto de lo que es el talento, la habilidad o hasta la suerte.” (Sandstrom 2010: 330 y 343). Por lo que para ser buen músico de costumbre se debe tener un tonal fuerte, pues el estar en contacto con lo sagrado es peligroso (véase Jurado y Camacho Jurado 2011).

<sup>33</sup> Para los pueblos indígenas del centro de México, las cuevas, los montes y los ríos son lugares míticos de entrada al Tlalocan en donde habitan las deidades, en esos lugares se realizan ritos para pedir, entre otras cosas tener fuerza o conocimien-

tido de manera elegante, puede ser de Charro. Una vez pedidas las aptitudes que el interesado quiere tener, que por lo general son: suerte con las mujeres, riquezas, valentía y poder,<sup>34</sup> el Diablo le pide algún favor a cambio, el cual, generalmente consiste en desenterrar a muertos que ya se han condenado y entregar su alma en el momento de su muerte. En el caso particular de pedir el don de la música, el interesado también va a tener suerte con las mujeres y la habilidad de salir bien librado de las peleas que eran comunes en los fandangos. Adquirir el don de la música, a través de establecer un trato con el “Amigo” es una explicación común en toda la macroregión mariachera. Jáuregui (2003) describe la forma en que lo consiguió Inés Ríos, violinista huichol, quien subió al cerro de Huaynamota a media noche, al asustarse y escapar, olvida su violín. Días después se encuentra con el “Amigo” que iba a caballo, vestido con una tejana negra, los entrevistados relacionan a este personaje con el árbol del viento o del Kieri transformado en hombre.<sup>35</sup> Cabe señalar que en el caso de la subregión de estudio no contamos con datos etnográficos suficientes que vinculen una planta específica con un personaje que otorgue el don, sin embargo, sabemos que los pueblos nahuas han tenido un profundo conocimiento de las plantas, por lo que el tema merece una indagación al respecto, que esperamos hacer en un futuro.

Dos violinistas de la Familia Salmerón fueron considerados con capacidades excepcionales: J. Isaías y Zacarías Salmerón Torres. Muchas de las personas que escucharon tocar a J. Isaías, no podían explicar de dónde venía esa capacidad creadora y el virtuosismo que lo caracterizó en la ejecución de varios instrumentos de cuerda. Es así que se rumoraba que Isaías estaba *empautado*. De ahí el apodo de “El brujo de Tlapehuala,” con el que se conocía. Según la creencia, esta capacidad musical sólo era posible a través de un pacto con el “Amigo”. Algunos de los entrevistados llegaron a comentar que la gente sostenía que Isaías hacía tocar su violín solo: “... según mi tío dejaba el violín en la silla y éste, tocaba mientras mi tío bailaba” (Salmerón, 2007: 48). Al respecto Jáuregui (2003: 347)) indica que se tenía la creencia de que Inés Ríos, el mariachero huichol, del que hablamos antes, “... tocaba en tres partes en la misma noche.” Había otro músico a quien también se le atribuían las mismas habilidades. Zacarías Salmerón afirmaba que su abuelo padre, del mismo nombre, era un violinista destacado: “Él fue el primer violinista de la familia, él hacía tocar el violín solo pa’ que veas, pa’ ganarle a todos, se llamaba Zacarías Salmerón, hermano de mi abuelo Nicolás Salmerón, eran hermanos, pues, él sí lo hacía tocar

---

to para ser buenos ritualistas, danzantes o músicos (véase Jurado y Camacho Jurado 2011). El sentido de que esos son lugares malos y donde puede espantarse el hombre o entrar en contacto con fuerzas malignas es herencia del catolicismo.

<sup>34</sup> Montes (2011: 141), menciona que Francisco Sierra fue un hombre que tuvo poder económico y político en la región: conforma una sociedad mercantil y fue presidente municipal de Huetamo. ‘(...) cuentan que don Pancho se convirtió en un hombre muy rico; todos estaban seguros de que él había sido de los muchos que había subido al cerro a esperar que anocheciera y permanecer en una cueva con el fin de hacer “pacto” con el Amigo.’ Ya de viejo, cuando estaba con el temor de su próxima muerte se arrepiente, pues no desea cumplir el pacto.

<sup>35</sup> El kieri es “...un arbusto de hojas, el ‘árbol’ u ‘hoja’ ‘del viento.’” “Se tiene suposiciones acerca de si identificación en el sistema de clasificación occidental: género *Datura* o *Solandra*” (Jáuregui, 2003: 370).

¿pero sabes por qué? Tenía un pacto con el “Amigo”, el Diablo. ¡Estaba empautado!” (entrevista 31 de enero de 2005). Y comenta que cuando su abuelo decidió ser músico se lo comentó a su tía-madre con quien vivía:

Entonces dijo: –Yo no quiero nada, hacer nada, yo quiero que le pagues a don Miguel Alvarado, porque adonde va a tocar, yo he visto que el violín lo pone y toca solito. No hijo, ¿para qué quieres eso? Quiero que seas un licenciado, un cura o algo. – No, pero yo no quiero nada de eso, para qué, si me vas a dejar harta riqueza, harta moneda, harta plata, para qué, yo no voy a tocar por necesidad, voy a tocar porque yo quiero, por gusto. Bueno, total que le hicieron el gusto, le hablaron al señor, pero sí que le enseñe todo, que toque el violín solo, así quiero que le enseñe. Ya le hablaron al señor Miguel, y sí les cobro las clases por día, y les dijo: –Sí le voy a enseñar pero quiere que le enseñe a tocar el violín solo, pero se va a condenar, porque es por medio de magia y se condena uno, yo no me voy a ir con Dios, me voy a ir al infierno. Ustedes vean, si quieren yo le enseño, le voy a enseñar todo lo que dice él que quiere (entrevista 31 de enero de 2005).

Se dice que al hacer el “pacto con el diablo”, este personaje no sólo obtuvo la capacidad de ser excelente violinista, sino adquirió otras habilidades y con ello, poder. Entre esas habilidades se encontraba el buen manejo del machete. Así nos lo hace saber su nieto don Zacarías:

¡Y para valiente ninguno le pegaba a mi abuelo, pal machete, superior donde quiera! Una vez fue a tocar a Tlalchapa a una boda. Un amigo de él, que se llamaba don Gerardo Jaimes, él mero me lo platicó. Una vez que iba pasando por ahí lo encontré en su caballo, traía su espada y sus vacas, le digo:

– Buenas tardes don Gerardo.

– Buenas tardes, mira, dispensa joven, sé que tu papá tiene un Zacarías Salmerón.

– Le digo a don Gerardo, yo soy.

– ¿Tú, joven?

– Le digo, sí. En su caballo él arriba venía de ver a su ganado, la mayoría venía del campo.

– Mira, te voy a platicar, nomás decirte unas palabras, tu abuelito fue mi amigo íntimo. ¡Mi amigo! Una vez me amenazaron en Tlalchapa y él me salvó. Estamos platicando para que sepas lo que fue, fue mi amigo íntimo, lo quise harto a Zacarías Salmerón. Estaban tocando, había como quince músicas en Tlalchapa en un casamiento, yo fui a visitar a mi familiar allá, nomás pasé y pregunté quién estaba

tocando en el casamiento. Entonces me dijeron están como quince paradas de música de un rico de allá, de un hacendado, voy a ver si no estará uno de Tlapehuala. Sí, esta un Zacarías Salmerón, ¡Ah chigados, es mi amigo! Sí estaba tocando, había como unas diez o quince paradas puro violín, pura música de cuerdas. En ese rato estaba tocando él, acabó de tocar y pasó otro grupo, entonces ya habló: –Bueno, Gerardo ¿qué andas haciendo? Le contesté: Vine a ver a mi familia, yo no soy de Tlapehuala, yo soy de acá, de aquí del Potrero.

–Hoy se llama Villa Madero, antes se le decía El Potrero de Tlalchapa, ahí tenía su familia el señor, pero él aquí vivía [en Tlapehuala].

–Tu abuelo me da una cerveza, estaba en su caballo y oyó las tablas de la música, le llamaron a tocar, pues ya le tocó de nuevo. Entonces llega un valiente de Tlalchapa que lo respetaban todos, lo respetaban pal machete, no había otro. Traía su machete en su funda pues y se va, y me sigue. La gente decía: mira este amigo ya va a molestar al pobre señor; don Gerardo vino a hablar con Zacarías y va este señor a querer pelear con él–. Y me dice: “oiga y usted ¿de dónde es?” –De Tlapehuala, pero aquí tengo mi familia en el Potrero de Tlalchapa. –Bájate quiero jugar contigo tantito–, y saca su machete. –No amigo yo no vine a jugar ni a nada, yo vine porque el maestro Salmerón es mi amigo y vivimos en Tlapehuala, él es de allá. –No, bájate vamos a echarnos unos. La gente que lo está viendo comenta: “Mira, ya está molestando al señor, y es terco de querer bajarlo, está diciendo que a fuerzas que, si no, lo iba a bajar a fajos”. Y uno que estaba viendo le fue a decir a tu abuelo –Maestro, maestro, Salmerón, –¿Qué? –A su amigo ya lo quieren fajear, lo quieren bajar del caballo a fuerzas, –¿Quién? Dice Zacarías. –Pero no vaya, aquí todos le tienen miedo a ese señor porque a todos les pega con el machete, no hay uno quien le gane. –¡Ah jijos de la chingada!– Agarra su machete y faja su pistola y su gabán. –No don Zacarías, no vaya, le decían los señores, había harta gente,– No, no, a ese ninguno le pega –¿Qué ninguno le pega? Vamos a ver estos pendejos a ver si no le voy a pegar yo; y se va. Llegando le da su jalón y le dice: ¿Oye amigo, qué chingados tienes aquí con mi amigo? –¿Tú, qué chingados musiquito? ¿A ti qué te importa? – Sí me importa porque es mi paisano, y lo que quieras, no sabe pelear, conmigo te vas a chingar, te vas a divertir. Le contesta: –¡Uy músico pendejo! Tu sabes tocar violín, vete allá a tocar, deja aquí que yo con él me voy a agarrar. –Pues te vas a agarrar conmigo, ahorita cabrón –y que le da un empujón y entonces que se enoja. –¿De veras, de veras conmigo? –Sí, de veras, ¡vente!– Sí se le fue a los machetazos, le tiró y le tiró, sepa la chingada, entonces ya le dijo: –ahora sí agárrate pendejo, ahora si agárrate –hijo de la chingada–, te voy a enseñar cómo se pega. Y que se le va ¡hijo de la chingada! fajo al suelo, fajo al suelo, se lo chingó, hasta se le hincó después, pegó su machete, y la gente toda admirada gritaba: “¡hijo de la chingada el músico le esta dando rienda a este pendejo hablador!” Lo re chingó y pegó el machete. –Te respeto, dice, porque realmente eres cabrón. **No le entraban ni las balas, que le iba a hacer pues, él**

**tenía la magia pues, él hacía tocar el violín sólo, ¿qué chingados le iban hacer pues?** Le pegó y después lo rindió y toda la gente admirada (entrevista 31 de enero de 2005).<sup>36</sup>

Como vimos en el caso de Zacarías, durante el periodo de estudio, dedicarse al oficio de la música en la subregión era algo muy arriesgado ya que los músicos podían ser embrujados, envenenados o muertos en un enfrentamiento, por lo que la gente tenía la creencia que a la par de la adquisición del don de la música, el “Amigo” otorgaba otras cualidades como el manejo del machete, el amor de las mujeres, vencer al músico contrincante en las ocasiones musicales, todas ellas manifestaciones del don. En el caso de Inés Ríos, en el momento de adquirir el don de la música mestiza de mariachi, le pregunta el diablo:

-Qué más quieres?

-Pos algo así pa´defenderme, ya ves... luego los borrachos.

Entonces no había armas, puro machete. Entonces, como que se desató el cinto y, al jalarlo, le dio una espada.

-Es una espada y se hace cinto. Vas a ser notado, vas a tener mucho contrario, pero tú vas a ganar en tu música” (Jáuregui, 1993: 313).

Otra explicación que da la gente de la región a la destreza de los músicos en la ejecución de su instrumento todavía remite a una cosmovisión amerindia, al respecto Cástulo Benítez de la Paz, destacado guitarrista de la región afirma que:

Yo estaba chamaco cuando conocí al maestro Isaías Salmerón. Apenas me acuerdo que él iba con Liborio. Ellos se ponían a tocar. Tardaban dos o tres noches. Hacían los bailes en el patio bonito de la casa de mi papá que alumbraban con candiles de petróleo. Tocaban ellos dos: guitarra panzona y violín... ¡Y se oían tres violines en uno!<sup>37</sup> Estaba ayudado por los chanes el maestro Isaías (Orozco 2012: 114-115).<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Otro de los miembros de esta familia a quien también le fueron atribuidos poderes fue a Hermenegildo Salmerón, hermano de Zacarías.

<sup>37</sup> En el caso de Inés Ríos, Jáuregui documenta que: “Se iba con su instrumento al ranchito quedaban y ahí empezaba a tocar sólo y se oía el mariachi completo. [...] Yo creo que era el otro amigo –el del árbol del aire– le ayudaba” (2003: 347).

<sup>38</sup> Cuenta una vieja leyenda de Arcelia, Guerrero, que existen unos seres pequeños conocidos como Chanes, los cuales son como duendecillos que viven siempre cerca de ríos, lagos o fuentes de agua, dicen que son muy juguetones, alegres y divertidos pero no les gusta para nada juntarse con los humanos, por tal motivo si son vistos o al menos molestados,

Este músico nos indica el lugar en el que se encuentran los chanes: “¡Yo estoy ayudado por los chanes! [...] A mí me gustaba pasar un arroyo donde había una lampacera, porque ahí tocaban los chanes. En las noches se oía la tamborita, como cuando suena una jícara en el agua.<sup>39</sup> Y yo me ponía en aquella lampacera...” (Orozco 2012: 119-120).<sup>40</sup> Este autor refiere que don Cástulo reconoce que hubo muchos músicos de la región que eran verdaderos chanes ya que sus interpretaciones eran excelentes.<sup>41</sup> En estas creencias se oculta un pensamiento indoamericano que sostiene que la música es prestada por las deidades para ser ofrendada por los hombres.

En la manera de obtener el don o el poder de la música se entretejen explicaciones diversas, todas consideradas válidas entre los pobladores de la subregión de estudio, por lo que chanes, nahuales, brujos y el “Amigo” tienen un papel protagónico. Ellos marcan ciertas normas para otorgar el poder como son el respeto a sus espacios, que para los hombres son sagrados y por lo tanto peligroso como lo son cerros, lagunas, cuevas donde el hombre sólo puede acceder en determinadas ocasiones y en determinadas condiciones –ayunos, sueños, abstinencia sexual, etc.–, intercambio recíproco ya que estos entes esperan obtener algo a cambio como ofrendas, el alma del solicitante, “favores”, entre otros. No violación de sus normas, ya que al hacerlo pueden recibir un castigo. En estas diversas formas de concebir la adquisición del don de la música se filtran distintos tiempos de la historia que se agrupan en un mismo campo semántico, por lo que las personas oriundas de esa subregión pueden dar una explicación u otra y todas son aceptadas por la comunidad. Además, como se muestra en los trabajos de Jáuregui (1993, 2007), estas creencias sobre el don de la música, compartidas entre otros pueblos indígenas de la macroregión mariachera, pone de manifiesto que el aprendizaje musical no era "un asunto técnico, sino ritual y eminentemente simbólico" (2007: 21).

---

aunque sea sin querer, entonces liberan un poderoso hechizo en aquél que los haya incomodado. Entonces la persona comienza a sentir fiebre, calentura o un dolor de cabeza muy fuerte y ningún remedio puede aliviar este mal, para poder curarse es necesario llevar mole rojo o tamales de ceniza al sitio en el que se piense que se molestó a los Chanes, después para ponerlos de buen humor es necesario bailar alguna canción típica de Arcelia, de este modo el mal desaparecerá (véase: Guerrero, s/f).

<sup>39</sup> Se tiene la creencia entre algunos pueblos de tradición amerindia, que en los ríos, arroyos, lagunas se encuentran seres como los teyomes y sirenas a quienes les gusta la música, por lo que esos lugares tienen que respetarse, pues son peligrosos si se comete una falta, pero en ellos se logra que estos seres otorguen al iniciado el don de la música (véase Jurado y Camacho Jurado 2011).

<sup>40</sup> Lampacear: “v. a. Nav. Enjuagar con el lampazo la humedad de las cubiertas y costados”. Martín Fernández de Navarrete, Diccionario Marítimo Español, que además de las definiciones de las voces con sus equivalentes en francés, Inglés e Italiano, contiene tres vocabularios de estos idiomas con las correspondencias castellanas. Redactado por orden del Rey nuestro señor. De orden Superior. Madrid en la imprenta Real. Año de 1831. pp. 329, en: <https://books.google.com.mx/books?id=0HUDAAAAYAAJ> Consulta el 25 de octubre de 2017.

<sup>41</sup>Orozco (2012) escribe que el papá del músico Cástulo Benítez de la Paz creía que su hijo tenía el signo, el destino de ser guitarrista.

Consideramos que al hablar de la familia Salmerón ejemplificamos las formas de aprender el oficio de músico, sus cambios y las maneras en que los pobladores de esta subregión explicaban el talento musical. Que algunos miembros de la familia Salmerón hayan destacado como músicos, se debe explicar no sólo por un “don”, sino por las relaciones sociales que les tocó vivir. El oficio de músicos era común en Tlapehuala, por lo que para destacar se requería de un esfuerzo constante y de una práctica cotidiana con el fin de obtener mejores alternativas de ingresos familiares en un contexto caciquil, que obstaculizaba el bienestar de la mayoría de la población campesina de la subregión y en particular la de Tlapehuala.

En resumen, la demanda de brujos y músicos en las comunidades de Tierra Caliente, les permitió, a los más reconocidos, vivir de esas actividades, aunque la mayoría intercalaba este trabajo con otras labores. Muchas eran las personas que venían de Arcelia, Pungarabato, Totolapan, Ajuchitlán, Santa Cruz, San Lucas y otros poblados y municipios de Tierra Caliente, para contratar sus servicios en cualquiera de estas dos actividades. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX, con el cambio de dotaciones musicales y las formas de aprender música a través de partituras, estas creencias de raigambre nativa se han ido perdiendo. Ahora, la destreza en la interpretación musical se atribuye a la práctica de los instrumentos y tal vez a un don o un talento innato, pero ya pocos lo atribuyen a la ayuda de los chanes o del diablo. Cabe enfatizar que algunas creencias en la adquisición del don de la música son compartidas en toda la macro región mariachera como lo desarrollamos en páginas anteriores.

VOY A CANTAR UN VERSITO  
QUE TRAIGO PUES EN MI MENTE  
LO DIGO RECIO Y QUEDITO  
VIVA MI TIERRA CALIENTE

Filiberto Salmerón Apolinar

Gusto: El guerrerense



## CAPÍTULO II

### Andanzas y ocasiones musicales en la región y más allá

“Como la lengua, la cultura ofrece al individuo un horizonte de posibilidades latentes, una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada”  
Carlo Ginzburg (1997: 25).

J. Isaías, Filiberto y Zacarías Salmerón vivieron en un momento de profundas transformaciones sociales y culturales, no sólo de la subregión, sino también a nivel nacional e internacional, que influyeron en los cambios musicales y gustos de la gente de la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas. Nuevas dotaciones, géneros y ocasiones musicales se fueron incorporando a la práctica de los músicos de la región, en un contexto histórico marcado por el reacomodo de las élites de poder.<sup>42</sup> Como se expone en este capítulo, es en las ocasiones musicales donde se ponen en juego los valores compartidos por la sociedad y se filtran los cambios manifiestos en las modas y gustos de los grupos que habitan en las ciudades; de tal manera que dependiendo de la ocasión musical, los músicos calentanos elegían el repertorio, incorporaban nuevas piezas, usaban o no partitura, cambiaban su forma de ejecución e incluso, podían recurrir a otra dotación instrumental. De este modo la ejecución musical no dependía única y exclusivamente de si se trataba de un ámbito secular o religioso, sino de lo que la gente esperaba de ellos de acuerdo a las situaciones que se presentaban.

#### 2.1 Los Salmerón ante las metamorfosis culturales y las élites de poder

A finales del Porfiriato la oligarquía calentana tenía como “rasgo fundamental el haber comprado terrenos expropiados a las comunidades indígenas y tener influencia sobre la política municipal de los pueblos” (Montes, 2011: 99). Por ello, los campesinos sin tierra buscaban estrategias de sobrevivencia, dedicándose a la producción de sus alimentos básicos a partir de la mediería o la renta de tierras a los hacendados y, para complementar su sustento, a la práctica de algún oficio.<sup>43</sup> En este contexto la familia

---

<sup>42</sup> La noción de ocasión musical fue acuñada por Norma McLeod en su tesis doctoral en 1966. Esta propuesta incluye el elemento concreto de la ejecución musical y el contexto. Es decir, no se puede aislar el contenido sonoro de la ejecución y su contexto, pues es ahí donde elementos o factores no musicales influyen en el resultado musical (véase Béhague, 1997).

<sup>43</sup> Las estrategias de supervivencia son: “... el conjunto de acciones que a nivel económico, social, cultural y demográfico, realizan los estratos o grupos poblacionales, incorporados marginalmente a un determinado estilo de desarrollo, con el

Salmerón, como otras familias de músicos, tomó como una buena opción enseñar el oficio musical a sus pequeños hijos para incorporarlos a su grupo de música de rastra.<sup>44</sup> De esta manera, los recursos obtenidos al asistir a algún “compromiso” se quedaban en el núcleo familiar. Además, la opción de dedicarse de tiempo completo a este oficio tenía sus ventajas como trabajar en la sombra, comer y beber en las fiestas donde eran contratados, ir a lugares nuevos y conocer gente importante, lo que les permitía tejer redes sociales y ampliar sus vínculos, acrecentando el reconocimiento de los diversos grupos sociales y obteniendo en consecuencia, más trabajo.<sup>45</sup>

En este contexto, el primer grupo musical al que se integró Isaías Salmerón fue el conformado por sus hermanos. El reconocimiento que tenía el grupo familiar y la necesidad de ganarse la vida en tiempos en que no había trabajo en las comunidades y ranchos cercanos a Tlapehuala, los llevó incluso a salir de la región calentana. Rigoberto Salmerón escribe que, a los 12 años Isaías llegó con sus hermanos al puerto de Acapulco, para cumplir un compromiso musical. Ahí escuchó “algunas melodías llamadas chilenas” (Salmerón, 2007: 27).

Después de tanto tiempo de tocar juntos, los hermanos Salmerón Pastenes estaban bien ensamblados, lo que dio como resultado que las propuestas musicales del joven Isaías fueran del agrado de la gente. Todo parece indicar que él y sus hermanos eran músicos de tiempo completo. Esto implicaba tener un grupo con integrantes fijos, poco usual en la región. Para contratar los servicios de algún conjunto de rastra, el interesado hacía el compromiso con el director del grupo, que con frecuencia era el violinista. Éste tenía por lo general a un guitarrista de planta con el que se acoplaba, ambos constituían la base del grupo. El resto de los músicos se integraban dependiendo de su disponibilidad de tiempo, por lo que no era común encontrar a un grupo con integrantes fijos.

Cabe mencionar que, para realizar sus composiciones, los músicos en general, incluyendo a la familia Salmerón, se inspiraban en diversos acontecimientos sociales, políticos y cotidianos. Por ejemplo, a finales del siglo XIX, a pesar de los beneficios que tenían las elites regionales, existía un descontento

---

propósito de satisfacer las necesidades básicas [...] hace referencia a un proceso social complejo que pretende aprehender un fenómeno dinámico.” (Argüello, 1980: 15).

<sup>44</sup> Entre las estrategias que sigue una familia vulnerable para conseguir sobrevivir se encuentra la incorporación de los niños al mercado de trabajo (véase Arteaga 2007). La Familia Salmerón, ante la escasez de ingresos, capacitaba a sus niños en la ejecución de algún instrumento musical, creando un activo familiar que le permitía movilizar más recursos en contextos de incertidumbre.

<sup>45</sup> Las relaciones que establece una familia de manera informal con grupos de la misma u otra clase social les permite tejer redes que sirven de apoyo para ingresar a los mercados de trabajo. Esas relaciones pueden ser simétricas o asimétricas; estas últimas son el campo en el que se ejerce el poder (véase Lomnitz 1994).

con el gobierno de Díaz.<sup>46</sup> Los levantamientos armados y las manifestaciones de inconformidad de las élites tanto de Guerrero como de Michoacán, lleva a que el presidente Porfirio Díaz, promulgue un decreto, el 12 de marzo de 1907, para que Pungarabato, hoy Ciudad Altamirano, y Zirándaro, que pertenecían al estado de Michoacán, se integren al estado de Guerrero a cambio de los territorios del delta de la desembocadura del Balsas en el Pacífico (ver Bustamante 2000 y Mundo 2001).<sup>47</sup> Esto ocasionó que, de un día para otro, la familia Salmerón, así como los pobladores de Tlapehuala, pasaran de ser michoacanos a ser guerrerenses. Es importante señalar que tanto J. Isaías Salmerón como Filiberto Salmerón, nacieron antes de 1907, en el entonces pueblo de Tlapehuala que pertenecía al estado de Michoacán, por lo que años más tarde, para afirmar su identidad guerrerense compondrán coplas que reivindican su nueva situación.

“Yo soy pues el guerrerense  
de Tlapehuala lucido  
donde todo resplandece  
en mi pueblo lindo y querido”  
Filiberto Salmerón Apolinar

Antes de la Revolución, las diferencias sociales que se vivían en la vida cotidiana motivaron que muchos calentanos se fueran a la “bola”, si bien no podemos afirmar que todos tenían una conciencia de clase. Muchos de ellos iniciaron peleando de un bando y terminaron en otro, o simplemente vieron en la revolución una manera de sacar ventaja personal. Los músicos de la familia Salmerón no siguieron el mismo camino; en el caso de Zacarías Salmerón Pastenes, mejor conocido como “La Mocosita”, hermano de J. Isaías Salmerón, anduvo como corridista de las fuerzas zapatistas de Jesús H. Salgado.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Las élites locales se disputaban el poder político con nuevos grupos de poder económico que tenían poco tiempo de haber llegado a la región; estos últimos recibían el apoyo de Porfirio Díaz. Con ello se genera una lucha entre facciones que termina con un reacomodo de las élites después de la Revolución (véase Montes 2011).

<sup>47</sup> En el caso de la Tierra Caliente de Guerrero, el descontento se manifestó en los levantamientos armados encabezados por el general Canuto A. Neri a finales del siglo XIX, así como la rebelión encabezada por el calentano Rafael Castillo Calderón y Anselmo Bello a principios de siglo XX (Illades, 2000). En la parte calentana de Michoacán, la inconformidad se generó al recibir la subprefectura de Huetamo uno de los miembros de la familia Luviano, “las élites de los municipios de Zirándaro y Pungarabato agilizaron su independencia del distrito de Huetamo y del estado de Michoacán con el objetivo de tener una autonomía en el ejercicio del poder o, mejor dicho, su propia oligarquía” (Montes 2011: 87). La estrategia de Díaz de dividir los estados en caso de disturbios, la aplicó en diversas ocasiones, por ejemplo, con la guerra de castas de los mayas de Yucatán, con una parte del estado conformó Quintana Roo.

<sup>48</sup> En 1978, durante el Quinto Encuentro de Cantores del Pueblo realizado en Apaxtla, Guerrero, Thomas Stanford grabó a Zacarías Salmerón Pastenes, quien, a sus 84 años de edad, interpretó el corrido de Fidel Pineda, compuesto por Brígido

Él, a diferencia de sus hermanos, se dedicó a la interpretación de corridos y bolas "sureñas". Mientras Isaías Salmerón busca sobrevivir con su grupo de música de rastra.

Los contrastes entre las élites y el pueblo, se manifestaban entre los músicos de la subregión en versos que se improvisaban en malagueñas o indias, como los siguientes:

“Este mundo es una rueda  
que nos lleva por escala;  
el rico viste de seda  
el pobre de manta rala.  
El consuelo que nos queda  
que la muerte nos iguala.”

“Sólo habiendo pobres  
los burros salen sobrando,  
porque son buenos y nobles  
no ocupa andarlos arriando.  
Sólo el rico con sus cobres  
nomás se pasa maqueando”

“Oyes, indita del alma,  
Qué bonito es cuando llueve  
y que la tierra se moja.  
El rico con su dinero  
hace lo que se le antoja,  
pero el pobre perdiguero  
nomás suda y se acongoja.”

---

Barreda, secretario particular del general zapatista Jesús H. Salgado. Esta grabación se encuentra en la Fonoteca Nacional (FN08010000071-03).

A la muerte de sus hermanos Lidio y Primitivo, “el brujo de Tlapehuala”, como ya se le conocía a Isaías, con aproximadamente 20 años de edad, dirige su propio grupo integrado por músicos destacados como Jacinto Rivera en el segundo violín, su hermano Jesús en la guitarra séptima, su primo Beto en la guitarra panzona y Feliciano Merlán en la tamborita (Salmerón, 2007; Álvarez, 2002). A pesar de ser un grupo más estable, en ocasiones, si alguno de los integrantes no lo podía acompañar a cumplir un compromiso, se veía en la necesidad de buscar a otro músico del pueblo o de las rancherías cercanas. Zacarías Salmerón comentaba que sólo Jesús, hermano de Isaías, fue su guitarrista fijo. Isaías era el más joven de los integrantes del grupo, pero por su dominio del violín y sus composiciones que ya eran del gusto de la gente obtiene la autoridad para ser el director. Los integrantes de este grupo de rastra buscaban la forma de sobrevivir, aprovechando las redes sociales que ya habían tejido e implementando otras estrategias que los vinculaban con los revolucionarios, el pueblo y los grupos de poder: caciques, militares y políticos. En muchas ocasiones el poder se concentraba en un mismo personaje.

Algunas de las estrategias que implementó J. Isaías, en esa época de violencia social —que se extendió más allá del periodo revolucionario—,<sup>49</sup> consistían en enviar cartas a la gente acaudalada de la región para ofrecer sus servicios o, si sabía que darían una fiesta por el aniversario de alguna de estas personas, se hacía presente para felicitarlas con su música. En muchas ocasiones, para no ser rechazado, llegaba con una nueva composición dedicada al festejado. No es raro encontrar en el catálogo de sus obras nombres de las elites regionales: militares, comerciantes, hacendados, políticos y damas de la alta sociedad. Marchas, pasodobles, valeses y sonos llevan el nombre de militares como Bolívar Sierra<sup>50</sup> y Jesús H. Salgado; de gobernadores de Michoacán como Benigno Serrato y Lázaro Cárdenas del Río;<sup>51</sup> de ricos comerciantes judíos de Ciudad Altamirano como César Rosemberg y su esposa Hortensia, de actrices como “Delia Magaña” y otras composiciones como: “Belencita Brugada” y “Viva Jaime Brugada”;<sup>52</sup> “Arriba Jaime Castrejón”, “Viva Chucho Torres”, “Emilio Isidro”, “Te Felicito Juan

---

<sup>49</sup> “Durante los años veinte, treinta y cuarenta, en todos los municipios de la región se dieron fuertes fricciones entre facciones políticas de agraristas y burgueses agrarios [del siglo XX], que ya pertenecían al mismo partido y buscaban la representación del poder por medio de las alcaldías” (Montes 2011: 201).

<sup>50</sup> A pesar de que el coronel Casimiro Bolívar Sierra fue un impulsor de la Revolución en Zirándaro, se opone a las tropas zapatistas de Salgado y será un ferviente huertista (véase Salmerón 2009: 128).

<sup>51</sup> Benigno Serrato fue gobernador de Michoacán en el periodo de 1932-1934. Por su parte Lázaro Cárdenas fue gobernador del mismo estado durante el periodo de 1928-1930 y presidente de la República Mexicana de 1934 a 1940 (Guerra 2001).

<sup>52</sup> Jaime Brugada fue presidente municipal de Coyuca de Catalán en 1926. Su familia ha formado parte de la elite regional y sus integrantes han ocupado la presidencia municipal en varias ocasiones: Luis Brugada Echeverría en 1912, pasando por Luis Brugada Gaona en 1945 y Alicia Buitrón Brugada 1975-1977, hasta Luis Brugada Echeverría 1978-1980 (véase Enciclopedia 2012: 5).

Gómez”, “Pedro Pineda”<sup>53</sup>, todas las cuales llevan el apellido de familias que se identifican con revolucionarios y con las élites de poder subregional o local (Camacho Jurado, 2012).

Es importante notar que los géneros musicales que eran escogidos para las composiciones dedicadas a las élites de poder, tenían una carga simbólica que reafirmaba el estatus de estos grupos frente a las clases subalternas. De tal forma que su poder se ejercía en muchas ocasiones por aceptación, no siempre por coacción.<sup>54</sup> Por ejemplo, a los militares y políticos regionales les compuso marchas y sones, géneros que estaban asociados a la figura masculina y sus connotaciones machistas; el primero en un contexto militar y el segundo en uno campesino y ganadero. Los pasodobles eran dedicados a los comerciantes o hacendados, que se sentían “más refinados”, mientras los valeses eran compuestos para las esposas e hijas de estas familias. Estos dos últimos géneros se consideraban por los propios músicos como “piezas” o “música semiclásica”, lo que denota su origen extranjero, de buen gusto y propio de la gente de “noble cuna”; música que se distinguía de la *música de rastra o raspa*, que era considerada como la música campesina. Es claro que los diversos géneros musicales eran marcadores de género y estatus social. Siguiendo a Bourdieu:

“El gusto es una disposición, adquirida, para “diferenciar” y “apreciar”, [...], si se prefiere, para establecer o marcar unas diferencias mediante una operación de *distinción* [...], el gusto, al funcionar como una especie de sentido de orientación social (*sense of one's place*), orienta a los ocupantes de una determinada plaza en el espacio social hacia las posiciones sociales ajustadas a sus propiedades...” (1988: 477-478).

Los músicos de las clases subalternas trataban de manejar esos repertorios. Gramsci ya señalaba que: “...el folklore ha estado siempre ligado a la cultura de la clase dominante y, a su modo, ha extraído de ella motivos que entraron en combinación con las tradiciones precedentes...” (1976: 244). En el caso de J. Isaías, incluso compuso algunas oberturas o caprichos e interpretaba la música de pequeñas operetas italianas como “Mary Mary”. Siguiendo a Bourdieu el gusto es la “*expresión distintiva* de una posición privilegiada”, que:

---

<sup>53</sup> Entre las familias de poder económico y político en Zirándaro estaba la familia Pineda. En 1869 Marcelo Pineda sería el primer presidente municipal de esa entidad; Pedro Pineda ocupó varias veces la presidencia municipal: 1904, 1907 y 1912 (véase Montes 2011; Salmerón 2009).

<sup>54</sup> Al respecto García y Rofman (2013) indican que el sujeto dominado actúa de forma voluntaria y “natural” ante una situación de obediencia. Los grupos de poder pueden emplear mecanismos formales e informales para lograrlo. Entre los últimos tenemos las normas y en general la cultura impuesta.

une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican (Bourdieu 1988: 53).

Los vínculos que establecían los músicos y otros trabajadores del campo con la clase dominante, se reforzaban cuando se generaba un parentesco ritual a través del compadrazgo; lo que legitimaba las relaciones asimétricas. Por paradójico que parezca, se beneficia el patrón al tener gente fiel a su servicio, pero también los trabajadores. Las ventajas que podían sacar los músicos o la gente del pueblo con este tipo de interacciones era la protección y algunas consideraciones de “sus compadres o padrinos.” Un ejemplo de la forma como Isaías manejaba estas relaciones de compadrazgo lo tenemos en el siguiente caso. En 1915, Isaías invita a su sobrino Filiberto Salmerón, de apenas 10 años, a formar parte de su grupo de rastra, no sólo por su talento como músico, sino porque Filiberto era ahijado del general zapatista Damián Hernández<sup>55</sup> y por lo tanto compadre de don Beto Salmerón. Esto le garantizaba al grupo cierta protección durante el periodo en que los generales zapatistas tuvieron mayor control de la zona. Recordemos que después de la caída de Victoriano Huerta, el 15 de julio de 1914, “tres grupos armados luchaban por el poder en Guerrero: los zapatistas de Salgado, los Carrancistas, dirigidos por Julián Blanco, y los antiguos huertistas, encabezados por Silvestre G. Mariscal, que ahora se había pasado al bando constitucionalista” (Illades, 2000: 84). Para el verano de 1914, Jesús H. Salgado estableció en Chilpancingo un gobierno de orientación popular, después de que Emiliano Zapata y sus generales expulsaran a las fuerzas huertistas de la capital del Estado.<sup>56</sup>

Aunque este gobierno sólo duró unos meses, la lucha por el control de Chilpancingo y la gubernatura del Estado, llevó a los carrancistas y antiguos huertistas a enfrentarse, y a un cierto descuido de la Tierra

---

<sup>55</sup> Damián Hernández fue hermano de Custodio Hernández, general salgadista que actuaba en la Terra Caliente de Guerrero. Filiberto, que para entonces era menor de edad, recordaba el enfrentamiento entre los generales Custodio Hernández y Miguel Heras, de filiación carrancista “que tuvo lugar en el poblado llamado ‘El Potrero’ hoy Villa San Nicolás, municipio de Ajuchitlán del Progreso” (Salmerón, 2007: 31), donde ambos mueren. Por su parte Alfredo Mundo, señala que esto sucedió el 22 de octubre de 1917 “(...) en La Cascalotera, del otro lado del río Balsas” (2001: 241).

<sup>56</sup> La victoria zapatista llevó a Salgado a la gubernatura; fue ratificado en el cargo el 8 de octubre de 1914, en una reunión de oficiales. [...] Su régimen, según cuenta Marcelo González Bustos, no reconoció las deudas de los gobiernos anteriores; fijó un salario mínimo de un peso diario para los jornaleros con el fin de que ‘desde hoy el trabajo predomine sobre el capital y no el capital sobre el trabajo’; prohibió las tiendas de raya; reorganizó los municipios y retiró de los cargos a las antiguas autoridades; eliminó las prefecturas políticas; emitió billetes; fundó el Banco Revolucionario del Sur; instaló escuelas; expropió haciendas, incluida una de Eucaria Apreza, y repartió tierras entre los campesinos (Illades, 2000: 83).

Caliente que dominaban los zapatistas.<sup>57</sup> Filiberto Salmerón le comentó a sus hijos que durante la Revolución, cuando llegaban los pronunciados, las señoritas de Tlapehuala se escondían en su casa, ya que ésta era respetada por ser la casa de Beto Salmerón, compadre del general salgadista Damián Hernández. Filiberto Salmerón recordaba algunos versos que hiciera su padre para su padrino:

“El Pueblo de Ajuchitlán  
Tiene agua abastecida  
Para regar todo el plan  
Para mantener la vida  
Que viva el General Damián  
Persona muy distinguida" (sic)  
(Salmerón 2007: 36).

En ese tiempo el grupo de música de rastra de Isaías Salmerón quedó constituido de la siguiente manera: Filiberto en el violín primero, J. Isaías en el violín segundo, Jesús “El Cuajito” en la guitarra séptima, don Beto -papá de Filiberto-, en la guitarra panzona y Feliciano Merlán en la tamborita (Salmerón, 2007). A excepción de este último, todos eran de la familia Salmerón.

Zacarías Salmerón (entrevista, enero, 2005) y Rigoberto Salmerón (2007), comentan que estos músicos fueron destacados en la ejecución de sus respectivos instrumentos. Beto Salmerón, además de tocar la guitarra panzona, tenía una voz privilegiada y el talento de improvisar versos; Jesús Salmerón, ejecutaba la guitarra séptima y la guitarra panzona magistralmente y también componía sus propios gustos; por su parte J. Isaías era ya un músico maduro, virtuoso en la ejecución del violín, el chelo, la guitarra séptima, compositor, cantante e improvisador de versos. Feliciano Merlán fue un reconocido tamborero de la región; Filiberto Salmerón, que era todavía un niño, pronto adquirió una gran maestría en la ejecución del violín y otros instrumentos gracias a la convivencia con estos grandes músicos de los cuales aprendió el oficio.

Durante los siguientes años, Filiberto dominó un gran repertorio compuesto por gustos, sones, pasodobles, marchas, valeses, polkas, mazurcas, chotis, foxes, canciones, ensaladas, jarabes, malagueñas,

---

<sup>57</sup> En el periodo que va de 1914 a 1917, hubo 6 gobernadores de diferentes grupos: Manuel Zozoya, (huertista); Jesús H. Salgado, (zapatista); Julián Blanco, (carrancista); Simón Díaz (huertista vuelto carrancista); Silvestre G. Mariscal, (huertista vuelto carrancista); Julio Adams, (carrancista) (véase Illades, 2000).



indias, remas y corridos, entre otros. Gran parte de este repertorio, eran composiciones de sus tíos Isaías, Lidio y Primitivo e incluso algunas de su padre don Beto.

La actividad musical del grupo de J. Isaías no se limitaba a las fiestas y eventos del municipio de Tlapehuala, éstos participaban en un ciclo mayor que involucraba las fiestas patronales de municipios y comunidades del Estado de México, Guerrero y Michoacán, así como otros eventos que se celebraban incluso fuera de esta subregión. Bodas, cumpleaños, funerales, tapadas de gallos, jaripeos, recogidas de ganado, sacada de bueyes, “combates”, fandangos y eventos políticos, eran las ocasiones donde se escuchaba la música de los Salmerón.<sup>58</sup>

Los compromisos musicales fueron constantes a pesar de la guerra que libraban los diferentes grupos políticos por mantener el control de la subregión. Así, durante los 12 años que Filiberto acompañó a su tío J. Isaías, recorrió una región cultural amplia, que tenía ocasiones festivas en las que la música de rastra estaba presente, como marca sonora que la caracterizaba. Estuvo en diversas cuadrillas, ranchos, pueblos y municipios, entre los que se encontraban:

Monte Grande, Tacupa, Placeres del Oro, Paso de Arena, Las Cruces, El Coco, San Antonio del Rosario, Zirándaro, San Francisco del Rincón, Tenería, Temascaltepec, Amatepec, Tejupilco, Veinte Arrobas, La Laja, Tacámbaro, San Pedro, San Juan Chámacua, Las Juntas, Pantoja, Santa Cruz de Villagómez, Salguero, Bejucos, Las Nonas, San Lucas, Palmar Grande y Palmar Chico, municipios y comunidades ubicados en el Estado de México, Michoacán y Guerrero (Salmerón, 2007: 71).

Las capacidades musicales de los integrantes de este grupo y sus relaciones con las elites de poder regional, les permitió vivir de la música durante la Revolución<sup>59</sup> y los años posteriores que fueron de enfrentamiento y reacomodo de las elites regionales.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Montes (2011: 172) señala que los grupos de poder regional trataban de justificar su dominación a través de eventos en donde se resaltaba la tradición, como peleas de gallos, corridas de toros y eventos públicos “que identificaban a estas personas como *oriundas*”. En estos eventos se tocaba música tradicional; de tal forma que la clase en el poder lograba legitimarse entre la población al imponer su ideología.

<sup>59</sup> El derrocamiento de Porfirio Díaz suscitó un enfrentamiento entre las nuevas y viejas élites políticas por el control del poder central que derivó en el asesinato del entonces presidente Francisco I. Madero, en 1913. Después del “cuartelazo de La Ciudadela”, Guerrero se fragmentó en zonas de influencia de las distintas facciones que luchaban por el control del estado: “...los Figueroa controlaban Iguala y Huitzuco; Julián Blanco dominaba Acapulco; Salgado la Tierra Caliente, y Mariscal la costa oeste” (Illades, 2000: 81-82). Los Figueroa, en apoyo a los terratenientes, buscaban controlar y neutralizar el movimiento revolucionario de los pueblos indígenas y campesino encabezados por Salgado (Ravelo 1986). Durante los años siguientes vamos a presenciar, no sólo a nivel regional sino también nacional, esta disputa por el control del poder político, económico y militar, en todas las regiones del país.

### 2.1.1 La ruptura

A la edad de 22 años, Filiberto sigue tocando con su tío y, aunque hay mucho trabajo en la música, él no recibe un pago formal. La relación musical de Filiberto con J. Isaías se ve deteriorada cuando, sin pedirle permiso a su tío, acepta el compromiso de ir a tocar a una boda a Huetamo, Michoacán. En aquella ocasión Filiberto se acompañó de su padre, don Beto, en la guitarra panzona; Sixto Cortés alias “El Seco”, en el segundo violín, Florencio Delgado Casiano en la guitarra séptima y Martín Ruiz en la tamborita (Salmerón, 2007). A partir de ese momento, Isaías se enoja con su sobrino y le retira el habla.<sup>61</sup> Esta situación hace incómoda la asistencia a los compromisos adquiridos y a los ensayos, por lo que Filiberto y su padre deciden dejar el grupo. Zacarías comenta que:

Fue como el año 1927 cuando se separó mi primo de Isaías. Entonces le habló a Lencho, como eran compañeros en el grupo de Isaías, él tocaba la guitarra séptima y Filiberto se lo conquistó, hablaron ellos, ‘ya no vamos a tocar con mi tío.’ Y hacen ellos su conjunto, su grupo pues, se llevó al de la guitarra y a mi tío pues [don Beto], su abuelo aquí de Hugo Salmerón, tocaba bien la guitarra panzona, se salieron pues, hicieron su grupo, y sí, tocaban por donde quiera ¡Como no!

– Y ese grupo ¿cómo se llamaba?

– Nomás se llamaba grupo Salmerón, no le pusieron nombre ni nada, y como había violinistas artos, se consiguió un violinista que se llamaba Carlos Cristóbal y que le decían “el Palito”. Cuando hizo su grupo tu papá, [se refiere a Hugo Salmerón], se llevó la séptima de Lencho Delgado, papá de Juan Delgado, y se llevó al “Palito”, en la segunda en el violín, y tu abuelito [Don Beto] con la guitarra panzona y en la tamborita jalaban a Martín Ruiz, de ahí de San Juan Mina, por eso hizo su grupo y tuvieron éxito, tocaban donde quiera (entrevista 31 de enero de 2005).<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Pérez Montfort escribe: “[...] el periodo comprendido entre 1920 y 1930 fue particularmente violento, debido, en buena parte, a los ajustes que las diversas facciones revolucionarias llevaron a cabo para mantenerse en el poder o por lo menos para garantizarse un lugar en el atropellado intento de consolidación de la nueva élite política y económica que gobernaría al país a partir de entonces” (2008: 315).

<sup>61</sup> Hamza Alavi (1976) señala que una de las bases fundamentales de las lealtades primordiales que establece el campesino es la del parentesco. En este sentido, Filiberto Salmerón estaba violando la jerarquía que establecía que aquel con y para quien se trabaja, si era pariente y además le había enseñado el oficio, debería obedecerlo. Sin embargo, un factor determinante para la separación del grupo de su tío, fue la falta de ingresos suficientes para cubrir las necesidades elementales de su familia; por ello, el resto del grupo también participó en esa transgresión social.

<sup>62</sup> Zacarías Salmerón comentaba que en la región había buenos tamboreros, como Marjin Blancas, Mundo Guevara, Andrés Nájera, entre otros.

En ese entonces, J. Isaías ya le estaba dando clases de violín a Bardomiano Flores y lo había integrado a su grupo en el segundo violín. De acuerdo con Zacarías Salmerón, fue este hecho de incorporar a Bardomiano al grupo lo que motivó la salida de Filiberto Salmerón.

[...] él [Filiberto] ya pues tocaba bien, entonces el Bravito tocaba líricamente, se andaba enseñando - había hartó músico les acabo de decir-, le daba a las capillas, le daba donde quiera con la musiquita, ahí se andaba repegado el Bravo pa' aprender. Entonces papá Isaías, de buena gente, vio al chamaco que le gustaba la música, entonces fue con el señor don Jacinto Flores, el papá del Bravo a decirle:

– Buenos días don Jacinto.

– Buenos días maestro Isaías, ¿qué anda haciendo por acá?

– Pues, éste, vengo aquí a un mandado con usted, don Jacinto -también tocaba violincito pero nomás para las capillas, para los difuntos, no tocaba gustos, sones, nada, nada, no podía tocar eso-, entonces le dice: maestro, nadamás vengo a decirte que veo que tu hijo Bravito le gusta el violín, nomás se anda repegando con los señores que andan por ahí tocando su violincito. Mira, no me vas a pagar nada, mañana me lo mandas, yo le voy a enseñar para que aprenda.

– Está bien, dice, pero no tengo para pagarle.

– No te voy a cobrar ni un centavo, yo le voy a enseñar al Bravo.

– Está bien.

Entonces le empezó a enseñar. Así pasó, ahí empezó a estudiar el Bravo; sabes tú, pues que muchas veces no congenia uno con otro, ya empezaban las dificultades y como tu papá [Filiberto] ya tocaba bien, no le costó nada hacer su conjunto (entrevista 31 de enero de 2005).

Es probable que la incorporación de Bardomiano Flores al grupo de Isaías Salmerón, sucediera después de que Filiberto fuera a tocar a Huetamo sin pedirle permiso a su tío. Si eso fue así, la incorporación del Bravo al grupo sólo fue un factor más que aceleró el rompimiento de estos excelentes músicos. Esta situación dejó a Isaías Salmerón en una posición difícil. De un día para otro, perdió a tres de los integrantes de su grupo; prácticamente se quedó sin grupo y, por lo tanto, temporalmente con poco trabajo, mientras se ensamblaba con los nuevos integrantes.<sup>63</sup> Esto explica el enojo hacia su sobrino,

---

<sup>63</sup>J. Isaías siguió contando con el apoyo de su hermano Jesús “el Cuajito”, quien interpretaba la guitarra séptima, base armónica y rítmica del grupo de rastra. Bardomiano Flores en el segundo violín, sigue en un proceso de formación musical,

quien no sólo formó un grupo de música de rastra fuerte y bien ensamblado, sino que unos meses después también organizó una pequeña orquestita integrada por violín, un saxofón soprano, dos guitarras y un contrabajo.<sup>64</sup> “Entonces su papá de él [Hugo Salmerón] tocaba pues ahí, tenía su grupo, Buenaventura Sánchez, papá de Desiderio tocaba soprano, el finado Maximino de la Torre, le decían “el Caudillo”, la guitarra, Genaro Alonso, tocaba el bajo, tu Tío Loncho también guitarra. Tenían su quinteto arreglado, bien arreglado” (Zacarías Salmerón, entrevista 31 de enero de 2005).

Una de las últimas ocasiones que se escuchó tocar juntos a J. Isaías, Filiberto y Beto Salmerón, fue el 25 de abril de 1927, durante la celebración de los Cabildos, que corresponde a una de las etapas de la Fiesta Mayor de Tlapehuala, Guerrero. Esta celebración se vio interrumpida por el enfrentamiento armado entre Bernabé Isidro y José Jaimes.<sup>65</sup> De acuerdo con lo narrado por Zacarías Salmerón, los hechos se dieron de la siguiente manera:

Quando fue la guerra el 25 de abril, que pelearon los Isidros con los Jaimes, ahí fue pues la guerrita, estaban tocando precisamente ahí donde vive Rodolfo, en el corredor de su casa; entonces yo chamaco, vivía aquí en “Tararas”, antes ahí tenía mi casa. Mi papá me dijo: vete a ver que te compren tamales, a ver que cosa comes. Pero en fin, ya no fui a ver a mi mamá, la plaza estaba más adelante. Sino que vi que estaban tocando, luego me abrazó mi papá Isaías, y me quedé con él. Cuando vino la tensión de la guerra, me agarra tu papá pues, mi primo File: “vente hermano, vente”, e Isaías: “vente hijo vente, vente”, pero yo creía que iban a tirar cámaras, – No yo aquí me quedo. – ¡No, no, pendejo, vente!

Me metieron a la casa, la tienda ahí de Maldonado. Ahora verás, cuando fue la guerra ya estaban tocando ahí. Cuando la guerrita, pues mataron al hermano de mi papá Chato, cuando pelearon los Isidros con los Jaimes. Aquellos, los Jaimes se pusieron en el cementerio allá, y los soldados de los Isidros se pusieron aquí, ahí donde el palacio, bueno ahí pusieron una comisaría una casita así, y aquí se agarraron por un lado del cementerio, ¿Cuándo se iban a pegar? Pues era comisaría, no había presidencia pues claro que pelearon y pelearon hartos y se mataron unos tres o cuatro. Bernabé Isidro, le gritaba a José Jaimes, -

---

mientras los nuevos integrantes J. Trinidad Casiano Betancourt, en la guitarra panzona, y J. Dolores de la Paz, en la tamborita, ya eran músicos reconocidos en la región (véase Álvarez y Mondragón 2002: 18).

<sup>64</sup> La música de orquestas era la que demandaban las elites regionales para sus fiestas, cumpleaños y verbenas populares. Este gusto musical daba estatus a las familias que contrataban a esos grupos. De acuerdo con Montes (2011: 172), estos músicos entraron a los “círculos de elite gracias a su capital social”.

<sup>65</sup> En Tlapehuala, en 1927 se van a enfrentar dos fracciones de “la familia revolucionaria” por el control del poder político y militar de esa zona. Todavía la gente recuerda este enfrentamiento como “la guerrita entre los Jaimes y los Isidros”. No hay que olvidar que detrás de estas luchas estaban los intereses económicos y políticos de caciques, terratenientes y empresarios nacionales y extranjeros. Rigoberto Salmerón (2007), escribe que este enfrentamiento sucedió en 1924.

como estaba meco<sup>66</sup>-, le decía: “Meco hijo de tu chingada, salte afuera, no te metas adentro, pendejo, collón; cuando estábamos con Hernández, pendejo ibas hasta la cola pendejo, yo iba al frente con Hernández, pendejo”. Le gritaba esto porque los dos habían sido soldados de Custodio Hernández cuando la revolución de los pronunciados; por su valor Bernabé fue consentido del general Hernández. Yo oía luego, yo pues me metí donde estaba tocando mi papá Isaías, con tu papá Filiberto y el Bravo. ¡Había un gentío! Había la fiesta de cabildos, la fiesta de la Virgen de agosto, cuando empezó, hijo de la chingada, una balacera pues, entonces ahí empezó la guerra (entrevista 31 de enero de 2005).

Fue este año de 1927 que uno de los mejores grupos que formara J. Isaías se desintegró. Él corre la voz de que sacó a File de su grupo por ser mal violinista y durante un tiempo buscó la manera de enfrentarlo musicalmente para humillarlo y demostrar que él seguía siendo el maestro. Este desacuerdo que existía entre estos dos músicos y que toda la gente de Tlapehuala conocía, llegó al grado que se corrió el rumor que Filiberto intentó matar a su tío. De acuerdo con la versión que File contó a sus hijos, los hechos sucedieron a finales de 1929, en el pueblo de Tlapehuala, mientras él, junto con Florencio Delgado, Flor Angón, Juan de la Torre y otras personas deciden ir a “correr gallo”:

Una noche nos juntamos aproximadamente siete u ocho individuos, en la calle independencia esquina 20 de noviembre, ahí tocamos dos melodías, acto seguido oímos a una cuadra de distancia que nos la repitieron, se oyó el grito de una persona que gritó: “Arriba Isaías Salmerón”. Hijos de la tiznada, caminamos rumbo hacia donde ahora está ubicado el palacio municipal, ahí tocamos otras dos melodías, nos siguieron y sucedió lo mismo, las repitieron, se volvió a oír el grito de “arriba Isaías...”, después de esto nos dirigimos rumbo a mi casa y en la esquina que forman las calles 16 de septiembre con Morelos, cerca de mi domicilio, ahí toqué otra melodía, entonces me la volvieron a repetir y también el grito, ahora seguido de un balazo tirado al aire” (sic) (Salmerón, 2007: 57).

Filiberto decide dejar de tocar y despedir a sus acompañantes, en ese momento llegan cuatro personas con sus pantalones enrollados hasta las rodillas y retrocargas al hombro. Era Eustorgio Urióstegui, mejor conocido como *El Toco* y sus amigos del Rincón, municipio de Ajuchitlán del Progreso, quienes le obligan a seguir tocando:

---

<sup>66</sup> “Meco Adj. De ciertos animales cuando tienen color bermejo con mezcla de negro. m. y f. Méx. Indio Salvaje.” (Océano Uno, Diccionario Enciclopédico Ilustrado, 1990). En Tierra Caliente se denomina meco a las personas que sufren del mal del pinto.

[...] se descuelga la retrocarga del hombro, corta cartucho y me apunta al cuerpo para ordenarme en forma enérgica; “Saca tu violín y ahora tu repite las que ellos tocan”, le ruego que nos deje ir a dormir, no hay respuesta, veo de inmediato que no tengo otra salida, cuando terminan de tocar los que nos vienen persiguiendo, les repito la pieza y al terminarla, *el Toco* grita “arriba File Salmerón hijos de tal por cual”, enseguida tiró un balazo con su retrocarga, la carrera del grupo de gentes del otro bando, no se hizo esperar, afortunadamente el tiro se hizo al aire y sin dirección, si lo hubiera dirigido al grupo de personas, seguramente habría sido una matazón, debo de decir que por esa época, la gente con armas le gustaba disparar, más cuando oía música (sic) (Salmerón, 2007: 57-58).

Al día siguiente Darío Arzola, presidente del Comisariado, citó a Filiberto Salmerón acusado de haber disparado en contra de unos ciudadanos. Fueron llamados a declarar Juan de la Torre, Flor Angón y Florencio Delgado y, a pesar de confirmar que Filiberto fue obligado a tocar y que el balazo lo disparó Eustorgio Urióstegui, las autoridades estuvieron a punto de llevarse preso a Filiberto a Coyuca de Catalán, donde estaban los jueces de primera instancia. Esto no sucedió porque dos días después se presentó *el Toco* en casa del presidente del Comisariado para aclarar que él había disparado y, que si detenían a File: “[...] tú y el quejoso, se van a morir, no me voy a gastar más que dos balas, si van a tomarme preso, le remarcó, este es el momento, no traigo armas, después les va costar un poco de trabajo y uno o dos muertitos” (Salmerón, 2007: 58). A pesar de los testigos del hecho y la declaración de *el Toco*, había gente de Tlapehuala que sostenía que File había intentado matar a J. Isaías, motivo por el cual, éste último se fue por una larga temporada a Coyuca de Catalán. Al respecto Zacarías comenta:

Mentira de la gente que es muy habladora, que decían que su papá de éste [Hugo Salmerón] lo andaba queriendo mandar matar a mi papá Isaías, chismes nada más de la gente habladora. También decían que lo quería matar José Jaimes por ser el amigo de Bernabé Isidro. Pero se fue a Coyuca porque allá lo estaban queriendo ver el coronel Terrazas que era el jefe de gobierno de ahí, para que apoyara a un quinteto de música que estaba integrada por banjo, guitarra y la batería; fue la primera batería que vimos aquí (entrevista 31 de enero de 2005).

File (como le decían de cariño a Filiberto Salmerón), siempre negó esta acusación y respondía que, a pesar de sus diferencias, J. Isaías era su tío y maestro, y agregaba que su conciencia era mayor a la duda de la gente (Salmerón, 2007). Al final, el conflicto entre estos dos músicos se arregló años después durante una tocada en Tlapehuala. En ese tiempo J. Isaías no tenía un grupo fijo, por su parte Filiberto tenía su propio grupo de rastra integrado por su papá don Beto en la guitarra panzona, Sixto Cortés en

el segundo violín, su hijo Ezequiel, en la guitarra séptima y Martín Ruiz en la tamborita. En esa ocasión, Filiberto cumplía un compromiso musical en Tlapehuala, cuando llega Isaías y le pide que toque una malagueña y le canta el siguiente verso:

Yo del mundo no reflejo  
aún de lo que ha pasado,  
soy más fino que un espejo  
pues aunque veo empañado  
amigos me siento viejo  
pero menos espuelead.

Inmediatamente el padre de Filiberto, Beto Salmerón, quien en ese momento ejecutaba la guitarra panzona, le responde a su primo Isaías con esta copla:

Pues tus modos de tocar  
es lo que a mí me place.  
Nos debes de dispensar  
porque a todos nos das clase.  
Yo creo que el que te va espuelear,  
pues todavía no nace.

Con esta copla conciliadora, Isaías comprende que su primo Beto, famoso en la región por ser *dicharachero*,<sup>67</sup> le reconocía como maestro, pero al mismo tiempo le advertía que él contestaría las coplas que dirigiera a su hijo Filiberto. Isaías decide dar por terminado el enfrentamiento, abraza a su primo don Beto y le comenta “no cabe ninguna duda que para que la cuña apriete tiene que ser del mismo

---

<sup>67</sup> Dicharachero es la palabra que utilizan los calentanos para referirse a una persona que improvisa coplas al momento. Es importante señalar, que don Beto Salmerón, fue uno de los trovadores y ejecutante de la guitarra panzona más reconocidos en la región. Músicos que lo alcanzaron a escuchar, como Artemio Díaz, alias “el Jarocho”, Alejandro Vicente, alias “el Huesito” o Maximo Julio, lo recuerdan con cariño y admiración “¡era carajo para tocar!” (entrevista a Alejandro Vicente, 31 de enero de 2005). Tanto Rigoberto Salmerón (2007), como Celedonio Serrano (1972: 318), anotan que, don Beto, fue uno de los juglares que acompañó en sus andanzas al reconocido arpista y trovador Juan Bartolo Tavira, por lo que es muy probable que algunos de los versos que se le atribuyen a éste eran de don Beto, quien también versaba.

palo” (2007: 34).<sup>68</sup> No fue la primera vez, ni la última que J. Isaías se enfrentara a sus ex alumnos, sin embargo, todos le guardaron respeto y admiración.

### 2.1.2 Andanzas musicales en la región

Una vez que el grupo musical conformado por Isaías y Filiberto Salmerón se desintegrara, el Brujo de Tlapehuala tuvo dificultad de integrar un grupo estable. La Revolución había pasado, sin embargo, las condiciones económicas, sociales y de subordinación de la población pobre no habían mejorado, por lo que los grupos de rastra se siguieron enfrentando a diversas arbitrariedades de las elites. Sabemos que Isaías se lleva a su sobrino Zacarías Salmerón Daza, aproximadamente a los 11 años de edad, al municipio de Coyuca de Catalán. Ahí, su tío formó un grupo integrado por Zacarías Salmerón, en el primer violín, Juan Reynoso, en el segundo violín, J. Isaías Salmerón en la guitarra séptima y director, Basilio Navarro Hernández, guitarra panzona y Simitrio Ramírez Delgado en la tamborita (Ventura, 2009).

De acuerdo con Orozco, Zacarías, anduvo tocando “[...] por Zirándaro, Guayameo, Coyuca de Catalán, Placeres del Oro, La Arena, Cutzamala, Tlalchapa, el viejo Pungarabato, Arcelia, Ajuchitlán, Totolapan” (2012: 138). Por su parte Iñigo Álvarez y Mondragón (2002) escriben que para 1934 J. Isaías Salmerón, junto con Zacarías y Juan Reynoso se van a radicar al municipio de Zirándaro, Guerrero. Orozco (2012) señala que esto sucedió entre 1928 o 1930. Con su música recorren gran parte de las comunidades calentanas del estado de Guerrero, Michoacán y el Estado de México. El mismo maestro Zacarías Salmerón Daza me comentaba que: “En aquel tiempo, cuando anduve tocando con J. Isaías había mucha chamba, íbamos por Huetamo, Zirándaro, Tuzantla, puros ricotes, Zitacuaro, había veces que nos juntamos con tu abuelito, y el *Bravito* también llevaba su conjunto, puros hacendados” (entrevista 13 de marzo de 2009). Efectivamente, a pesar de que ya había pasado la revolución los hacendados y militares que formaban parte de la “Familia Revolucionaria” seguían teniendo el poder económico y político. De acuerdo con Garciadiego (2008) la clase media posrevolucionaria que asumió el poder a partir de 1920, hizo alianzas tanto con las clases populares como con los grupos contra revolucionarios representantes de las élites regionales permitiendo que estos últimos siguieran ejerciendo el control económico de las regiones del país.

---

<sup>68</sup> Rene Villanueva, registró en cintas de carrete abierto dos versiones de “La Malagueña”, una de ellas interpretada por Filiberto Salmerón, el 16 de febrero de 1974, y otra por Zacarías Salmerón, en septiembre de 1975. Estas grabaciones se encuentran en la Fonoteca del INAH. En la primera grabación Filiberto canta los versos con los que su tío Isaías lo retó en aquella ocasión, que más tarde formó parte del CD “Músicos y cantores de Guerrero” (Villanueva, 1997).



Además de lidiar con los hacendados, los músicos tenían que relacionarse con los militares surgidos de la revolución. Muchos de estos personajes mantenían una conducta despótica y prepotente con la gente del pueblo. Recordemos que con la revolución las personas con nombramientos militares adquirieron un poder político y económico que aumentaba dependiendo del caudillo al cual servían.<sup>69</sup> Para muchos músicos la interacción con estas personas era un riesgo y al mismo tiempo una oportunidad de ganar dinero. No fueron pocos los casos en que algún músico fuera asesinado por su cliente, que después de unas copas y por su grado militar se le hiciera fácil disparar a quien no lo complacía. Zacarías Salmerón tuvo la suerte de recibir sólo un balazo en el talón, en una ocasión que estaba tocando en Carácuaro, Michoacán. Andrés Jaimes, quién escuchó la anécdota, nos comentó:

Me dijo Zacarías: mira un día fuimos a Carácuaro, -cuando fuimos a Jalisco se iba acordando- dice, mira aquí estábamos tocando con Isaías, -papá Isaías le decía-, entonces andaba un coronel borracho, entonces [Isaías] le dice: – Hijo vamos a tocar con ese señor. – No, [dice Zacarías] dicen que ese señor tomado es muy malo. No, no vayas, seguro que es malo ese canijo. – Pero ya me pagó. – Pues vamos pues.

Estando ahí ya tocando, en Carácuaro pues, iba pasando otro carajo y [el coronel] le dice “ven para acá”, aquel luego se fue, no le dio chance de nada pues ya lo conocía; y pasa otro “Ey hijo de esto -le empezó a decir-, tomate una conmigo”, y entonces ya se fue siguiéndolo. Y papá Isaías le dice: “¡Ora pendejo vente ya! ¡has caso!” -le dijo al coronel o mayor- Y le contesta: – Yo no soy ningún pendejo, saca la pistola y tiró balazos al suelo, pero le dio uno en el talón a Zacarías. Ahí se juntó la gente, desarmaron al borracho y ahí acabó todo. Y dice: – Me dejó encargado aquí en Carácuaro con una familia, y me dijo: “hijo luego paso por tí”, pero ahí me curaron, ya él regresó como al mes, pero yo ya estaba curado” (entrevista 25 de abril de 2011).

Los músicos y trovadores tenían que echar mano de toda su destreza para tener complacidos a sus “patrones”, de esta manera podían obtener más recursos y prestigio y en ocasiones hasta salvar la vida. Los retos no eran sencillos, en una ocasión, en el Rancho de La Laja, delante de Ajuchitlán del Progreso, Filiberto fue contratado por don Emilio Isidro para festejar a su amigo Víctor Olea; en la fiesta se encontraba el teniente Pedro Pérez Gayoso, entonces el anfitrión de la fiesta le pide a don Beto que haga un verso para el teniente y el festejado.

---

<sup>69</sup> Los caudillos ejercían un poder personalizado fuera de la ley que dependía principalmente del número de seguidores armados que tenían en una región; en ello fincaban su fuerza para negociar con otros grupos de poder.

Aquí nos tienes presente  
Don Víctor Olea, el honroso,  
Yo creo que nadie siente  
Porque Dios es poderoso.  
¡Que viva nuestro teniente  
Don Pedro Gayoso! (sic)  
(Salmerón 2007: 33).

Versos de este tipo, que alaban a las clases en el poder, han tenido que componer los músicos tradicionales de las diferentes regiones como una forma de ganarse la vida. Complacer a los clientes era necesario sobre todo cuando en ese tiempo “la música no valía”. Zacarías comentaba: “¡No, en ese tiempo bien barato! ¡Ah qué chingados! Bien barato, tocabas todo el día por un peso. ¡Qué iba a valer la música! 20 centavos 15 centavos; entonces no se ocupaba, eran reales 2 reales eran 25 centavos, 3 reales eran 37 centavos, 4 reales un tostón, puros reales se nombraban en ese tiempo” (entrevista enero 2005).

Los músicos que acompañaban a Isaías en sus compromisos musicales, sufrían condiciones precarias al estar sujetos a la voluntad del maestro. Muchos de ellos se alejaban de él por temporadas para poder apoyar a sus familias procurando obtener mejores ingresos al dedicarse a otros oficios. Otros, sufrían precariedades con el fin de aprender y lo seguían a los diversos lugares en los que vivió por largas temporadas. Después de aproximadamente 7 años de estar tocando con su tío, (de 1929 a 1936), Zacarías decide regresar a Tlapehuala. Afirmaba que él anduvo con su tío hasta que murió en 1942: “no me le despegué, yo le aprendí todo, las variaciones, toco todas las variaciones de él” (entrevista, 13 de marzo de 2009). Sin embargo, sabemos por él mismo y por Rigoberto Salmerón (2007), que, por diferentes razones J. Isaías se ausentaba por varios meses e incluso años de Tlapehuala. Durante ese tiempo, pernoctó en diferentes poblaciones de Guerrero, Michoacán y el Estado de México, como Zirándaro, Cutzamala, Coyuca, Huetamo, Amatepec, Río Grande, entre otros lugares; donde por lo general enseñó y conformó otros conjuntos de cuerda. Juan Reynoso recordaba estas andanzas que compartió con Isaías:

Una vez fui con él al Estanco, en el Estado de México, y había un señor llamado Eluterio que tenía como unas seis o siete hijas, puras hijas. ¡Bien bonitas y cómo tocaban! En una fiesta de gallos llevó al maestro Isaías para que tocara. ¡Me acuerdo como si fuera orita!

Andábamos toque y toque por donde quiera, a veces nos tardábamos como quince días y nunca me pagaba. Esa vez tuvo compasión de mí, quién sabe porque sería, me regaló un violín paracheño blanco que le costo cuatro pesos. Me lo arregló, lo barnizó y me dijo: “¡ándale, Guache, vamos a tocar!” [...] Y me gustó porque, además del violín, me pagó como unos doce pesos. Fue mi primera paga allá en el Estanco. Y como estaba chamaco, me dijo: “Vamos a Tejupilco”, dije: “¡Vamos!” (Alanís, 1998: 25).

Si bien Juan Reynoso y Zacarías Salmerón acompañaron a J. Isaías en sus compromisos musicales, ellos mismos señalan que en ocasiones dejaban de acompañarlo por diferentes razones, una de las principales era porque no les pagaba bien, en otras era porque Isaías se emborrachaba con frecuencia y ya no podía tocar.<sup>70</sup> Al respecto Juan Reynoso comentaba: “Después me regresé a mi ranchito, pero seguí tocando con Isaías. No teníamos días para tocar. Él, como siempre, se emborrachaba y, cuando pasaba eso, lo dejaba y me iba con los Tavira; hasta que andaba buenisano volvía con el maestro Isaías y, así andaba, de un lado para otro, yo lo que quería era aprender bien” (Alanís, 1998: 26).

En esas ocasiones Isaías andaba solo o buscaba a viejos amigos para tocar con ellos. Al respecto Cástulo Benítez de la Paz<sup>71</sup> recordaba que en El Rincón Grande, vivió don Liborio Mercado, tocador de guitarra panzona, ahí llegaba Isaías Salmerón para tocar con él: “Yo estaba Chamaco cuando conocí al maestro Isaías Salmerón. Esto tuvo que haber sido antes de 1934, ya que don Cástulo afirma que a los siete años de edad se fue del Rincón para vivir en Arcelia a causa de que los terratenientes querían matar a su papá, Genaro Benítez, por ayudar a los campesinos a ampliar el ejido de esa Comunidad de Tlatlaya. Por su parte Alejandro Vicente Francisco<sup>72</sup>, nos comentó que en los años treinta, cuando él era niño llegaba Isaías a tocar a Tlapehuala: “[...] decían van a tocar los Arzolas y va a tocar Isaías. Isaías va a venir con el Bravo o va con File o va con Juan Reynoso. Se llenaba pues la enramada de gente, y como Isaías fue muy famoso, pues venía aquí para decir que se iba, venía como dos años o tres años, nomás daba la vuelta y se volvía a ir por allá, pero luego venía, no se estaba en paz” (entrevista 31 de enero de 2005).

Mientras Isaías pernoctaba en diversos poblados de la región, Filiberto Salmerón empezaba a formar bandas de viento y orquestas de baile. La primera orquesta que organizó estaba integrada por Juan de la

---

<sup>70</sup> Todo indica que la relación que se daba entre maestro y alumno era la que se acostumbraba en los oficios durante la Colonia. El maestro enseñaba el oficio a los niños o jóvenes, pero a cambio no les daba ningún ingreso; pues hacía un favor en adiestrarlos en los secretos del oficio sin cobrarles.

<sup>71</sup> Cástulo Benítez de la Paz, nació el 21 de marzo de 1927, en El Rincón Grande, Municipio de Tlatlaya, Estado de México. Fue guitarrista de Juan Reynoso cuando éste recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes 1997, en el campo de Artes y Tradiciones Populares.

<sup>72</sup> El Guitarrista Alejandro Vicente, apodado “el Huesito”, nació el 9 de febrero de 1926, en Tlapehuala Guerrero. Tenía unos 10 años aproximadamente cuando conoció a Isaías Salmerón.

Torre en el saxofón alto, María Guadalupe Navarro y Juventina Rojas en los violines, Paula Juan en el clarinete, Carlota Rojas en la guitarra, su hijo Ezequiel Salmerón en el chelo y él en el saxofón. Esta pequeña orquesta procuraba no tener compromisos fuera de Tlapehuala, ya que existía el temor de que raptaran a las mujeres.

Después de dos años, Filiberto organizó otra orquesta compuesta por Emigdio Galán, en la trompeta, Bardomiano Flores, en el violín, Ezequiel Salmerón, en la batería, Nicolás Salmerón, en la guitarra, Zacarías Salmerón Daza, en el contrabajo y él en el Saxofón. Por su parte Filiberto y el propio Zacarías comentaron que en ese entonces la orquesta tenía una dirección compartida por Bardomiano Flores, Emigdio Galán y Filiberto Salmerón, ésta fue una de las primeras orquestas de baile en fundarse en Tlapehuala. Más adelante, y ya con el auge de las orquestas de baile y la música que viene de la capital, integra, junto con Emigdio Galán, la *Orquesta Río Rosas*, en esta ocasión además de su hijo Ezequiel Salmerón, quien ya tocaba el Saxofón, también se incorpora su sobrino Rufino Arellano Salmerón, en la trompeta (Salmerón 2007). Para estos músicos, las partituras que traen de la ciudad de México ya no son un obstáculo para interpretar la música e incorporar los repertorios de moda. En ese entonces Filiberto también organiza una banda de viento que estaba integrada por Filiberto Salmerón y Ezequiel Salmerón Blancas, en los saxofones altos, Rufino Arellano Salmerón, en la trompeta, Octaviano Salmerón, en el bajo de latón, Bartolo Valentín Blancas, en el saxor, Palemón Merlán, en el trombón de émbolos, Martín Ruiz Luciano, en el cornetín, Rufo Ruiz, en la tambora y Hospicio Ruiz, en el redoblante. Son tantos los compromisos que tenía con esta banda de viento que Filiberto tiene que salir de la Orquesta Río Rosas.



5. Banda de viento de Filiberto Salmerón, 1957.

De izquierda a derecha: Octaviano Salmerón, Bartolo Valentín, Palemón Merlán, Auspicio Ruíz y Rufo Ruíz. En cunclillas: Rufino Arellano Salmerón, Martín Ruíz, Filiberto Salmerón Apolinar y Ezequiel Salmerón Blancas.

Zacarías Salmerón nunca tocó en las bandas de viento, pero sí fue integrante por mucho tiempo de la Orquesta Salmerón de su primo Filiberto Salmerón y de la Orquesta Flores que dirigía Bardomiano Flores. “Yo tocaba con tú papá [Filiberto] y tocaba con el Bravito porque también me invitaba, cuando no tenía compromisos File, pues *el Bravo* me invitaba y me iba con él” (entrevista enero 2005). De acuerdo con Ventura, (2009) es en 1937 que Zacarías es invitado a tocar en la Orquesta Flores, que dirigía Bardomiano Flores, *El Bravito*. Y en 1949, dos años después de fundado el municipio de Tlapehuala,<sup>73</sup> Filiberto organiza su propia orquesta de baile llamada Salmerón (Salmerón, 2007). En estas tres orquestas, las más importantes del municipio de Tlapehuala, Zacarías tocó principalmente el contrabajo. Él recordaba cómo su primo Filiberto lo buscaba cuando salía algún compromiso:

Había un compromiso de él [Filiberto] era un casamiento, en ese rato le hablaron que tenía que sacar a los novios de la Iglesia. En ese tiempo mucho se ocupaba de sacar a los novios de la Iglesia, y si no iba música los novios no salían, esperaban a los músicos para salir con la música por las calles. En ese rato él -yo vivía pa’ arriba con mis papás-, con su chiflido me llamó, él me chiflaba, y me dice: – Ándale hermano, tengo una chamba y tengo que sacar a unos novios de la iglesia. Le digo “pero que hago con mi trabajo”, yo cosía sombreros de astilla a mano -yo cosía todo el sombrero. Me dice: – Anda hermano te voy a pagar tanto, aquí esta, y vámonos. El bajo era de él, y dejé mi costura y me fui con él (entrevista en Tlapehuala, Guerrero, 31 de enero de 2005).

El hecho de que muchos de los integrantes de la banda de viento Salmerón, también supieran ejecutar instrumentos de cuerda, le permitía a Filiberto interpretar en las fiestas los dos tipos de dotaciones instrumentales. No era raro verlo salir de su casa con su violín y su saxofón al hombro para cumplir con algún compromiso musical. Esta era una razón más por la que su grupo tenía mucho trabajo durante todo el año, y a pesar de que en 1929, con el gobierno estatal de Adrián Castrejón,<sup>74</sup> Filiberto recibió su parcela del recién formado ejido de Tlapehuala, él no dejó la actividad musical. En este sentido Andrés Jaimes, nos manifestó que las gentes ricas de la región se metieron de revolucionarios para proteger sus tierras, así que, cuando se repartió la tierra, se quedaron con las mejores (entrevista en

---

<sup>73</sup> El municipio de Tlapehuala se funda el 20 de noviembre de 1947 con pueblos de los municipios de Pungarabato y Ajuchitlán. Como auxiliares del comité pro erección del municipio, estuvo Filiberto Salmerón, junto con Bardomiano Flores y Emigdio Galán, músicos reconocidos (véase Damian, s/f).

<sup>74</sup> Adrián Castrejón fue gobernador del estado de Guerrero, durante su gestión impulsó la dotación de ejidos a los campesinos de la región de la Tierra Caliente.

Tlapehuala, Guerrero, 26 de abril de 2011).<sup>75</sup> Por su parte, Hugo Salmerón nos comentó que su papá y su abuelo don Beto, estaban adscritos a partidos contrarios, con el fin de que, independientemente de quien ganara, a alguno de los dos le darían tierras. Así que, cuando File recibió su parcela, sembraba la tierra junto con su padre, pero si salía un compromiso musical hacían todo lo posible por aceptarlo. Muchas veces su esposa Mercedes García, mejor conocida en el pueblo como la “Tía Meche”, se quedó al cuidado de la milpa mientras su esposo y su suegro cumplían con algún compromiso fuera de Tlapehuala (entrevista, 29 de octubre de 2009). Era difícil vivir de la música, por eso la mayoría de los músicos buscaban otras actividades para sobrevivir.

Desde finales de los años veinte, con la introducción de las maquinas de pedal, la naciente industria del sombrero que se desarrolló en Tlapehuala, permitió que muchos músicos completaran sus gastos realizando varias actividades artesanales que iban desde el trenzado de la palma, hasta la costura y el planchado del sombrero. En estas actividades participaban tanto mujeres, como hombres y niños.<sup>76</sup> Si bien, la naciente industria del sombrero fue una opción para muchos, no fue la única. Desde la época de la Colonia las minas de la región, si bien no desarrollaron la importancia de otras zonas del país, sí se volvieron una fuente de trabajo.<sup>77</sup> Tal fue el caso de Zacarías que en los años cuarenta también trabajó de tornero en las minas de las Fraguas.

...en una ocasión que estaban las minas acá en las Fraguas, estaba yo trabajando de tornero y el señor fainero sacando las ollas; unas minitas con la guerra de Estados Unidos que estaban peleando las necesitaban para las bombas, entonces yo me fui de fainero con el hermano de mi padre, y un peón de ahí de Tananhuato que trabaja ahí, entonces él era fainero sacaba metales de las minas (entrevista 31 de enero de 2005).

---

<sup>75</sup>De acuerdo con Bustamante, en 1929: “[...] 470 campesinos de Tlapehuala recibieron 1 700 hectáreas de tierras todas de calidad agrícola y que fueron repartidas en forma de parcelas. En la distribución parcelaria no hubo equidad, los cabecillas de la gestión ejidal, que era gente que incluso no trabajaba la tierra, comerciantes sin tierra pero tampoco eran pobres y otros más, se quedaron con las mejores tierras” (Bustamante, 2000: 167).

<sup>76</sup>Nadia Salmerón, describe las actividades que le eran propias a cada género en el proceso de elaboración del sombrero. Con respecto al papel de los niños escribe: “La participación de los niños durante el proceso de elaboración del sombrero era importante, pues se encargaban de ciertas actividades como pelar las trenzas y la manufactura de los aditamentos finales como las ‘motas’ que cuelgan en la parte trasera del sombrero” (2015: 45).

<sup>77</sup>En la subregión de la Tierra Caliente de la Depresión del Río Balsas, sabemos que además de la actividad minera desarrollada en las minas del Puerto del Oro, de Placeres del Oro, de San Vicente y las de El Morado, también se extrajeron minerales de los ríos y riachuelos de la región y de otras minas de menor importancia. En el caso particular de los habitantes de Tlapehuala, sabemos –gracias a un “Apartado Documental de 1796” citado por Jaimes (2015: 59)–, que pobladores de Tlapehuala trabajaban en las minas del Real de Tepantitlán. Es decir, por lo menos desde finales del siglo XVIII hubo personas de Tlapehuala que se empleaban en la minería.

Fue a través de las minas y sobre todo de la producción de ajonjolí, para la extracción de su aceite, que la Tierra Caliente tenía una presencia en el mercado mundial. Por otro lado, la industria del sombrero abastecía un mercado interno que abarcaba desde el sur de Jalisco hasta Morelos. Pasado el tiempo, la migración hacia los Estados Unidos, sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial, también fue una opción para los músicos calentanos que trataban de mejorar su calidad de vida, como lo desarrollamos más adelante.

## **2.2 Ocasiones musicales de vivos y muertos**

El fandango o baile de tabla era un espacio privilegiado para que se establecieran relaciones cara a cara entre los diferentes estratos sociales. En el caso del ámbito religioso, las velaciones de los santos y de los difuntos también eran ocasiones en las que interactuaba la gente de la región. Todavía hasta principios del siglo XX la dotación encargada de interpretar la música propia de estas ocasiones eran los conjuntos de tamborita que en la actualidad dan identidad a esta subregión. Sin embargo, como ya se expuso, es en este periodo cuando nuevas dotaciones empiezan a desplazar a los conjuntos de cuerda.

Las ocasiones musicales realizadas a lo largo del año eran: bodas, cumpleaños, herraderos, combates, sacada de bueyes, entierros, velaciones de santos y difuntos, entre otras. En cada ocasión existían normas de comportamiento, repertorios, alimentos, bebidas y parafernalia específicas que en conjunto ordenan y dotan de sentido a la experiencia afectiva. El compartir estas experiencias afectivas de forma intensa es lo que consolida y da identidad a los miembros pertenecientes a una comunidad.

### **2.2.1 Fandangos y enfrentamientos musicales**

Yo soy el toro bermejo  
de Tlapehuala afamado.  
No porque me miren viejo,  
piensen que no estoy jugado  
En un terreno parejo  
ningún toro me ha corneado  
Filiberto Salmerón

En el ámbito secular los fandangos en esta región se organizaban con motivo de herraderos, “sacada de bueyes”, “combates” y cumpleaños; en el ámbito religioso como las fiestas patronales, bodas y bautizos había espacios propios para el fandango. Para organizar estas ocasiones festivas se requerían algunos días de preparación con base en el trabajo colectivo. Los elementos fundamentales de cualquier

fandango eran la música, el baile, la poesía, el teatro popular, la comida, la bebida, la *tabla* y la *enramada*.<sup>78</sup>

Para cumplir con sus compromisos musicales, los músicos hacían penosas travesías a lo largo del año donde las fiestas podían durar entre ocho, diez o quince días, sin sumar los días de camino a pie o “a lomo de mula”. Durante estos recorridos se relacionaban con las elites del poder regional y con la gente del pueblo, entre los que se encontraban otros músicos, bailadores y trovadores de comunidades de la región. Participar en estos eventos no sólo significaba las incomodidades sufridas en el camino, sino también una oportunidad de demostrar sus capacidades musicales y talento para improvisar; en ello se jugaban el reconocimiento, sus ingresos y el honor.

En las bodas, una vez terminado el ritual religioso, se dirigían a la casa de la familia del novio o de la novia donde se celebraba con comida, bebida, música de cuerdas y baile. Músicos viejos como Zacarías Salmerón Daza o Máximo Julio Crispín, recordaban que en las bodas de las personas adineradas se llegaban a juntar más de diez *paradas de músicos*<sup>79</sup> que se acomodaban en las distintas enramadas que estaban dispuestas para el fandango. Estos grupos se integraban por dos violines, una *guitarra panzona*, una *guitarra séptima* y una *tamborita*. A esta dotación se le conoce como “conjunto de cuerdas”, “conjunto de tamborita” o “conjunto de música de rastra”.

En la víspera hacían unas enramadas donde se colocaban bancas para que se sentaran los músicos a tocar. Se mantenía un orden para que todos los grupos presentes participaran, pero también un orden en las piezas a interpretar. Al grupo contratado por el padre de la novia o el novio se le conocía como “El banco”, por ubicarse en la enramada principal. Éste llegaba un día antes de la celebración para amenizar con su música la “noche de los nixcomeles” o “noche de los nixtamales”,<sup>80</sup> amenizando el trabajo arduo de cocineras y molenderas que preparaban el maíz y los chiles que serían cocinados al día

---

<sup>78</sup> Se le llama *tabla*, a un espacio donde bailan los novios y los invitados, pero también puede referirse al evento festivo. Este espacio esta conformado por una tabla de madera del árbol de Parota o de Higuierilla que está colocada sobre un hoyo de aproximadamente 2m de largo, por 60 o 70 cm de ancho y 1m de profundidad. Las parejas se van turnando este espacio para bailar. Es importante señalar que no en todos los pueblos de la región se tenía esta costumbre de bailar sobre la tabla, por lo menos en comunidades y cuadrillas de los actuales municipios de Tlapehuala y Ajuchitlan preferían bailar en el piso de tierra. La *enramada* o *ramada*, es una estructura de madera que se construía exprofeso para la boda, la cual se cubría de ramas de árboles, hojas o basura del ajonjolí, con el fin de dar sombra a la gente que participaba del fandango. Cabe mencionar que en la región se llega a temperaturas de 45°C a la sombra, en los meses de abril, mayo y junio, por lo que preparar la enramada era un requisito ineludible en toda fiesta.

<sup>79</sup> Algunas personas mayores llaman *paradas de músicos* a los grupos que estaban conformados principalmente por instrumentos de cuerda. Su uso era común en todo el occidente del país, todavía los músicos mayos y yaquis de Sinaloa y Sonora utilizan este término.

<sup>80</sup> El nixtamal es la cocción del maíz con agua, al que se le agrega cal o tequezquite, y que sirve para elaborar la masa con la que se preparan las tortillas, tamales y una gran variedad de platillos. “Los nejos son una tradición en vías de desaparición en la Tierra Caliente, pero en Ajuchitlán aún sobrevive el espíritu de esta fiesta de bodas. Ir a ‘lavar los nejos’ es como se denomina a la preparación del nixtamal para los tamales nejos y el mole para el banquete. Todo el quehacer se hace a la orilla del río con música tradicional, bebida y el baile del gallo. (Orozco, 2012: 108).



siguiente en diversos platillos. El día de la boda era el indicado para iniciar el baile y marcar la tonalidad de las piezas que se iban a interpretar, los demás grupos tocaban conforme iban llegando. Máximo Julio, nos comentó que antes cada grupo tocaba tres melodías seguidas, la primera era una pieza cualquiera (marcha, canción, bolero, rancherita, pasodoble, schottis, danzón, etc.) después un gusto y luego un son. Nos explica que las primeras melodías que se interpretaban eran en tonalidades mayores, para que la música “sonara alegre”; conforme pasaba el día se empezaban a tocar los tonos menores. También el cambio de tonalidad lo indicaba el grupo principal (entrevista, 11 de agosto de 2010, Cantón, Ajuchitlan, Guerrero).

De acuerdo con Elisur Arteaga *et al.* (2014), los bailes se iniciaban con gustos sencillos en tonos fáciles y con algún verso de permiso a Dios, como El Gusto Federal, que está en *sol mayor*:

“En forma lenta, imperceptible, se iba avanzando a tonos que representaban mayor grado de dificultad. De gustos se pasaba a sones. En la madrugada, con los ánimos caldeados por el alcohol, en presencia de gente mayor y conocedora, comenzaban a salir los sones en tonos menores, los difíciles, *los ejecutivos*, como entonces se decía. [...] Un son podía durar 15, veinte o treinta minutos. El tiempo no importaba. Se volvía a la realidad cuando se comenzaba a percibir, a insinuar la luz de un nuevo día. Entonces –sin existir orden expresa, de manera instintiva, al inicio sólo sugerida por el registro respectivo, muy piano, como no queriendo-, comenzaban a oírse las notas de *La Indita*, la indita del alma, la que también comienza con una invocación a Dios, la que dice ‘Quiera Dios india del alma’. Con esta pieza terminaba la fiesta (2014: 14-15).

El que se interpretaran sones fáciles o difíciles, con adornos y variaciones sencillas o complejas, estaba determinado por los grupos antagónicos con los que se alternaba, así como por los bailarines, la hora o el momento del fandango, el sentir del músico y del público. Es decir, la interpretación musical de cada grupo dependía, en gran medida, del contexto. En este sentido Zacarías Salmerón Daza comentaba que:

Una vez nos juntamos con mi papá Isaías en Zirándaro, él vivía ahí con una mujer de nombre Alegría. Fuimos a un casamiento allá y nos vimos con él. Puros músicos buenos que llevábamos: esa vez don File llevó un segundero de Tiringueo que le decían *el Seco*, de los Corteses; yo me fui con *el Bravo -el Bravito* tocaba alegre, ¡era carajo!- Cuando íbamos cerca ya estaban tocando sones, entonces nos dijeron los que nos llevaban:

–¡Sáquense el sombrero porque está tocando el maestro Isaías, y también los *chachalacos de Huetamo* ya están tocando!

Y sí pues, llegamos y estaba tocando mi tío unos sonecitos, y un gentío, y luego llegando estaba la banca y a tocar luego, luego [...] nos llevaron y luego luego a la enramada, ya estaba otro conjunto de Huetamo. Llegando lo fui a saludar [a Isaías], yo lo respetaba como a mi padre, era hermano de mi padre y él me enseñó a tocar. Le digo:

– ¡Compadre! ¿no me has de hablar?

– No.

Es que lo hicieron creer que yo dije que yo toco mejor que él. No, yo nunca dije eso, si yo lo respeto y lo quiero. Cómo voy a decir que yo toco mejor que él, la gente habladora nada más porque nos quiere hacer pelear, él se creyó. Ya lo abracé y me preguntó:

– ¿Te trajiste al cabrón del *Bravo*?

– No, el compromiso le cayó a él, él me invitó.

– Pues que se agarre porque me lo voy a chingar, **nos vamos a ir a los tonos** (entrevista, 13 de marzo de 2009, las negritas son mías).

Como se puede apreciar, para el buen desarrollo del fandango existían reglas no escritas, por ejemplo, nos dice Elisur Arteaga *et al.* (2014) que: “todos los conjuntos musicales participantes debían uniformar su afinación; [...]. Era una descortesía imperdonable no hacerlo” (2014: 16). Todos los músicos entrevistados coinciden en señalar que conforme pasaba el día, y los efectos del alcohol se manifestaban en los presentes, los músicos empezaban a tocar los *sones ejecutivos* o *trozados*<sup>81</sup> para demostrar quién era el mejor. En ese momento se elegían tonalidades difíciles de ejecutar, así, el grupo que no podía tocar en la tonalidad que había marcado *el banco*, tenía que retirarse. Generalmente el reto iniciaba cuando uno de los grupos tocaba un son en una tonalidad difícil de interpretar. Al respecto Zacarías Salmerón comentaba:

“En ese tiempo la música se agarraba a los tonos y estaba pues difícil, empezaba por lo bajito ya después los duros y los músicos que no podían, por ejemplo, *mi-bemol*, *re-bemol*, tantos bemoles, ¡está cabrón para

---

<sup>81</sup> Los *sones ejecutivos* o *trozados* se caracterizan por tener muchas síncopas y cambios rítmicos y de acento que dificultan su ejecución. En el tercer capítulo abundaremos en el tema.

tocar! Los tonos mayores pues *sol-mayor, la-mayor, re-mayor, mi-mayor, fa-mayor*, pero ya tocar con tantos bemoles, no todos lo dominaban, todavía el *si-bemol* algo lo tocaban, pero ya *re-bemol, la-bemol*, no, ya no” (entrevista 31 de enero de 2005).

Por su parte Elisur Arteaga *et al.* (2014: 16) mencionan que:

También había destemples. Únicamente los buenos músicos podían tocar en cualquier destemple que propusiera un contrincante. Cuando alguien no podía tocar un son en el tono propuesto o con el destemple sugerido, se entendía que el duelo había concluido: había vencedor y vencido. Era el momento de retirarse; por orgullo, con frecuencia, lo hacían sin percibir sueldo alguno.

Tanto Zacarías Salmerón como Filiberto Salmerón comentaban que su tío J. Isaías, al ser un virtuoso en la ejecución del violín, podía tocar en cualquier tonalidad, además, tenía varias composiciones propias, así como la habilidad de improvisar versos al momento y dirigir a un grupo integrado por excelentes músicos. Cuando a pesar de estas cualidades los enfrentamientos se complicaban, él *destemplaba* su violín para que los demás grupos no pudieran tocar en el tono que marcaba. Con su violín “desafinado” tocaba sones y gustos, lo cual causaba admiración en los otros violinistas, “algunos de ellos decían ‘es el diablo, Isaías es el diablo, oye los arpegios que está tocando, vámonos pa’ la chingada” (Salmerón, 2007: 42). Ya no se atrevían a participar para no verse humillados ante el pueblo y las élites de poder y no perder su honor.<sup>82</sup> Al respecto Zacarías mencionaba:

Aquí a mi papá Isaías se le respetaba, era el as de todos para los *destiemplos (sic)*, porque se usaban en aquel tiempo *destiemplos*, para ganarle a otro se destemplaba el violín y se tocaba una pieza, se tocaba un gusto, nomás se agarraba el violín se tocaban *destiemplos* tocaban las notas, las cuerdas, eso se llamaba *destiempo*.

– ¿Cómo era? ¿le bajaban al violín un poco? – Él sabía cómo lo afinaba, no tocaba pisadas, él tocaba las cuerdas y así se fregaba a todos pues. Había músicos en Huetamo que también sabían, y estaba uno en Cutzamala también bueno, Remigio Rentería se llamaba, vino a querer competir pero no pudo ganar.

---

<sup>82</sup> Pitt-Rivers menciona que el honor, “no sólo entraña una preferencia habitual por un modo de conducta determinado, sino también el derecho a determinado trato a cambio. El derecho al orgullo es el derecho a la posición [...] y la posición se establece mediante el reconocimiento de una identidad social determinada” (Pitt-Rivers 1979: 18). Un pensamiento generalizado en Tierra Caliente es: “Si has perdido tu hacienda, no has perdido nada; si has perdido tu honor, has perdido mucho. Pero si has perdido tu audacia... ¡has perdido todo!” (Gaspar 2010: 82).

Después fueron compadres de pila. Mi tío se trajo a su mujer de Cutzamala, después se hizo su compadre, y tocaba bonito ese Remigio Rentería, pero ése no manejaba los tonos bien” (entrevista, 31 enero de 2005).

Por su parte Filiberto Salmerón recordaba algunos de estos enfrentamientos:

Fueron varios enfrentamientos con grupos realmente buenos para ejecutar sus melodías, tales como el de Remigio Rentería de Cutzamala de Pinzón, el de Felipe González de Ajuchitlán del Progreso, el de Tranquilino Alquisira de la comunidad de Corralfalso, apodado *el Picado* y el de Asunción Urióstegui de El Rincón, hoy Cantón de Guerrero, estos dos últimos del municipio de Ajuchitlán del Progreso, el de Dolores Alonso de San Miguel Totolapan y de ahí mismo el de José María Arteaga, algunos otros no menos importantes, ya no los recuerdo... (Salmerón, 2007: 42).

Estos enfrentamientos también se daban improvisando versos, era la ocasión en que se podían escuchar las malagueñas, indias y remas. En esos momentos don Beto y J. Isaías hacían gala de su capacidad de improvisar versos. Don Beto también era reconocido como buen versador y por tener una voz afinada y potente. Así que cuando los grupos de música de rastra veían llegar al grupo de Isaías a la fiesta se decían “ya llegó Isaías y viene Beto, o, está tocando Isaías y cantando Beto, mejor vámonos” (Salmerón, 2007: 43).<sup>83</sup> Perder en un enfrentamiento era sufrir un agravio, por lo que preferían evitar la humillación.

Juan Cruz músico de 92 años comentaba: “Don Beto e Isidoro Rivera de San Juan Mina, cuando eran las fiestas y se juntaban las músicas regionales, se agarraban a los versos y se daban con todo, ¡**eran unos gavilanes en el viento!** Tenían mucha idea para gravarse sus versos o hacerlos al momento. ¡A esos hombres de allá les viene el saber, como a Valladares!” (entrevista a Juan Cruz, 5 de septiembre de 2009).<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> A principios de 2005, visitamos al músico Artemio Díaz, mejor conocido como “la Birria” quien tenía, en ese entonces, 78 años de edad. Él nos comentó que la gente de Tlapehuala detenía a don Beto cuando se lo encontraban por la calle para pedirle que les hiciera un verso al momento. Recordaba una anécdota: Una vez don Beto “vio en el corredor de la casa de María Pineda, a su perra muerta, y le preguntó quién fue quien mató a mi perro. Y le dicen fue Lorenzana con un azadón. Por lo que compuso el siguiente verso: ‘Lorenzana en su portal, no consiente ni la tierra, mejor se hiciera un huacal, y se internara a la sierra, pa’ que no me haga otro mal, y no me mate a otra perra’ (entrevista, enero de 2005, en Tlapehuala, Guerrero).

<sup>84</sup> Posiblemente Juan Cruz, se refería a Marcial Valladares (1821-1903), poeta y novelista español. Entre sus obras destacan el Cantigueiro Popular y un diccionario Gallego-Castellano (Brea y Nogueira, 2006).

En el contexto del fandango los presentes también se desafiaban, ya sea por rencillas o por el mero gusto de “jugar puntas”, se enfrentaban a machetazos al compás de un son. De acuerdo a lo narrado por Zacarías Salmerón y Natividad Leandro, el enfrentamiento iniciaba cuando un valiente daba un grito de arreo, como ¡Upa! ¡Apa! O ¡Háganse a un lado! Entraba al centro de la enramada rayando el suelo con su machete, o golpeando la enramada para llamar la atención de la gente para que escuchara el *relate* que lanzaba al aire, generalmente amenazante. Otro asistente contestaba de la misma manera contrapunteando la cuarteta o sexteta que había lanzado su contrincante. Enseguida comenzaba la pelea acompañada de un son. Se pedían sones como “el medio toro” o “la rabia” para que dos valientes se enfrentaran a machetazos hasta que uno de ellos clavara el machete en el suelo en señal de rendición. Cuando los ánimos se caldeaban o ya había una rencilla previa, estos juegos terminaban con algún difunto; ya que por “honor” preferían arriesgar la vida. El no aceptar el enfrentamiento implicaba que el hombre quedaba como un cobarde y en entredicho el buen apellido de la familia.<sup>85</sup>

Como ya lo habíamos señalado, dependiendo de la ocasión musical era el repertorio que se interpretaba, en el caso de las bodas, durante los preparativos los géneros que predominaban eran los líricos o instrumentales que no se acostumbraban bailar como: corridos, ensaladas, bolas, malagueñas, indias, marchas, vales, oberturas y canciones. Esto no excluía que en algún momento se interpretaran sones y gustos. Durante el baile, los géneros predominantes eran los jarabes, sones, zapateados, gustos, remas, sambas, malagueñas e indias.

Otras de las actividades que también terminaban con música y baile era los “herraderos”, “combates” y la “sacada de bueyes”, las dos últimas actividades relacionadas con la agricultura. Se le llamaba “combates” al trabajo colectivo que realizaban los campesinos de bajos recursos para poder escardar sus milpas. De acuerdo con Celedonio Serrano el trabajo consistía en invitar:

“[...] a todos sus amigos un día domingo para que le ayudaran gratuitamente un rato a limpiar su milpa o ajonjolí que ya tenía enyerbado. A cambio de este servicio el interesado contratava algún conjunto musical de cuerda o arrastre para que tocara durante el tiempo en que se hacía la escarda, compraba un poco de aguardiente para obsequiar con él a quienes lo ayudaban, o simplemente les hacía una tamalada con atole. Naturalmente que cuando el combate era amenizado por algún conjunto musical, después de concluida la faena se transformaba en un fandango que servía para que los campesinos olvidaran el cansancio” (1972: 26).

---

<sup>85</sup> De “forma casi generalizada, en las ciudades y los pueblos de Tierra Caliente el honor es un valor individual siempre reflejado en dos entidades colectivas: la familia y el “pueblo o lugar que te vio nacer” (Montes 2011: 157).

Por otra parte, la “sacada de bueyes” era la fiesta que los patrones les hacían a sus gañanes al terminar de echar la última raya en la milpa. A los gañanes se les recibía con música, cohetes, versos, collares de frutas y de pan que les colgaban del cuello.

Momentos antes de que se concluyeran las labores, el patrón y sus amigos y los amigos de los gañanes, se trasladaban en masa hasta el lugar donde se hallaba la parcela cuyos beneficios concluían ese día. En el momento en que la yunta salía a la orilla donde estaba la comitiva esperando a los gañanes, y ellos sacaban el arado del surco y lo limpiaban con la espátula de la garrocha, la música de cuerda les tocaba una diana, luego el Gusto Federal, el son de El Toro o El Maracumbé. Enseguida lo abrazaba el patrón; después lo hacían todos los demás. Naturalmente que mientras hacían esto, unos le colgaban cadenas de flores, otros collares de pan o de frutas. Pasando el momento de las felicitaciones, echaban punta el gañán con su yunta de bueyes seguido del patrón, la música de cuerda y todos sus amigos. Mientras tanto en la casa del patrón ya estaban listos los tamales nejos con mole verde de guajolote para recibir a la comitiva. La fiesta se prolongaba todo el día y la gente se congregaba dispuesta a disfrutar de la alegría, de los tamales y del atole. Así se festejaba en Tierra Caliente la sacada de bueyes (Serrano, 1972: 27).

En aquellas ocasiones, nos dice Celedonio Serrano, se adornaban las yuntas con cadenas de flores naturales o de papel de china, muy semejante a como se adornaban el 15 de mayo durante la fiesta de San Isidro Labrador, día que se bendecían las yuntas que serían utilizadas para la siembra de ese año. En el caso de la “sacada de bueyes”:

A cada buey lo vestían con una mantilla de algún género brillante o vistoso, que el gañán guardaba para él en cuanto llegaba a la casa del patrón y desuncía la yunta. En la cara y el hocico los bueyes llevaban una jáquima de cartoncillo forrada de papel dorado con unos rosetones de papel crepé que les daban a un lado y otro de los ojos, en tanto que en la frente descubría otro matizado de colores. Los cuernos los llevaban enfundados en unas especies de cubiertas también de cartoncillo revestidas de papel de china en varios tonos de color. En la cola y en las patas les ataban pañuelos rojos o paliacates, que también eran para el gañán (Serrano, 1972: 27).

Por su parte los músicos podían en una malagueña o una india cantar versos dedicados a estos trabajadores del campo, como el siguiente:

Gañán que surca derecho,  
no hay duda que sabe arar;  
nunca se tienta ni el pecho  
cuando la yunta va arrear,  
no le agrada lo malhecho  
ni del descanso abusar.  
(Serrano, 1972: 26).

Cabe señalar que esta práctica era generalizada en el occidente del país. Jáuregui (2007), documenta que en Tierra Caliente de Michoacán, se emitió un decreto en 1901 para prohibir los fandangos, por los escándalos que ocasionaba y por que en muchas ocasiones terminaban con desgracias personales; pero son precisamente los hacendados quienes piden matizar estas medidas debido a que gracias a estos eventos recibían la ayuda de la población, ya que por lo atractivo del baile, la gente acudía a ayudar al patrón. De acuerdo con lo descrito por los músicos calentanos, los fandangos no eran, en esta visión romántica que mantienen hoy en día algunos “promotores culturales” e “investigadores”, un espacio de igualdad, reciprocidad y fraternidad. El fandango era un tiempo y un espacio donde a partir de la competencia se ponían en juego el estatus económico, los roles de género, las lealtades primordiales, y por supuesto el prestigio de los músicos, versadores, bailadores y de la población en general. Así los fandangos se conformaban como una instancia socializadora al transmitir valores, creencias y conocimientos de la sociedad calentana. Podemos decir que las actividades agrícolas, ganaderas, así como el ciclo de vida y las fiestas patronales eran las ocasiones predilectas para que los fandangos se llevaran a cabo. No obstante, eran las bodas donde se podía presenciar con mayor frecuencia los enfrentamientos musicales entre las diferentes paradas de músicos.

### **2.2.2 Velaciones de santos y difuntos**

Dentro del ámbito religioso, las velaciones de santos y difuntos congregan a la población calentana y la música no puede faltar. En ambas situaciones se celebra la muerte, pero difiere la forma en que se interpreta. En el caso de los santos y angelitos es un momento de júbilo, ya que, de acuerdo con la Iglesia católica, los últimos son consideradas almas puras que irán al paraíso. Mientras que los difuntos adultos tendrán que pasar por el purgatorio para limpiar sus pecados con ayuda de las misas y oraciones que ofrezcan sus familiares más cercanos. Estas formas de concebir las diferentes categorías de difuntos

hacen que la música que se interpreta en su honor, tenga rasgos particulares, entre los cuales están la conformación de la dotación instrumental y los géneros que se interpretan.

Durante el periodo que nos interesa, tanto Zacarías Salmerón, como J. Natividad Leandro, mejor conocido como *el Palillo*, coinciden en señalar que, en las velaciones a los santos, también conocidas en la subregión como velación de imágenes, se solían tocar dancitas o *minuetes capilleros*, foxecitos, mazurcas, pasodobles, valeses, schottis, contradanzas y la marcha “Felicidades”.<sup>86</sup> Durante las misas y procesiones se interpretaban también alabanzas, pasacalles y dancitas. A excepción de la marcha “Felicidades”, este mismo repertorio se ejecutaba para la velación de los niños difuntos o angelitos, ya que se consideraba que, al no haber pecado, ellos eran puros. En el momento de la procesión que acompañaba el cuerpo del angelito hacia el panteón, también se tocaban marchas fúnebres, alabanzas, y el “son del adiós”; este es un son especial que se utiliza para despedirse, y se ejecuta cuando sacan al niño difunto de su casa y cuando lo están enterrando. También se puede ejecutar en el umbral de la puerta de la iglesia cuando los músicos terminan su compromiso. Dice *El Palillo*: “es como tocar las golondrinas” (entrevista 12 de agosto de 2010, Ajuchitlan, Guerrero).

Con relación a la música que se interpretaba para los difuntos adultos, Zacarías Salmerón, comentaba que era una tradición en la Tierra Caliente tocar cuando un adulto se estaba muriendo, sus familiares llamaban a los músicos para que acompañaran con su música el momento de la agonía. “Hay una pieza que se llama ‘la agonía’, que se tocaba cuando ‘ya la persona estaba caminando, cuando se estaba muriendo’” (Orozco, 2012: 144). Es decir, era música especial para bien morir, incluso se procuraba no ensayarla para “no llamar a la muerte”. Llegada la muerte, en la velación se ejecutan piezas “fúnebres numeradas”<sup>87</sup>, minuetes, “valeses numerados”, marchas fúnebres, pasodobles y foxecitos.<sup>88</sup> A decir de los músicos Pedro Medina y Juan Ruiz, en estos velorios primero se interpretaban las piezas numeradas, que son ocho, después los minuetes se van intercalando con los valeses, mazurcas, pasodobles y foxecitos (entrevista, 5 de septiembre de 2009, Tlapehuala, Guerrero). A decir de Hugo Reynoso entre las piezas que no podían faltar estaban “La marcha del destierro”, “Sin patria y sin hogar”, “La Diana de los muertos”, entre otras (conversación, 9 de Junio de 2020).

---

<sup>86</sup> Esta marcha fue compuesta a principios del siglo XX por Jesús Bañuelos, músico y militar que llegó a Tierra Caliente con las misiones culturales. Pronto esta marcha fue adoptada por los calentanos para las bodas, cumpleaños y velación de imágenes, “Es como si fueran las mañanitas” (entrevista a Hugo Salmerón, 29 de octubre de 2009). De acuerdo con Hugo Reynoso, esta marcha desplazó a la pieza “Un día en la Gloria” compuesta por José Corona, originario de Huetamo. (entrevista, 18 de agosto de 2018).

<sup>87</sup> La familia Salmerón afirma que estas piezas las compuso Filiberto Salmerón. En su archivo de composiciones dejó las partituras de estas piezas. Por su parte, Pedro Medina y otros músicos de las bandas de viento afirman que varias de las piezas numeradas las compuso Filiberto, pero que no todas.

<sup>88</sup> Rigoberto Salmerón (2007) afirma que J. Isaías compuso un pasodoble especial para ser ejecutado en estas ocasiones que se llama “*Un minuto en la gloria*”. Sin embargo, Hugo Reynoso, comenta que esta pieza la compuso José Corona y que es conocida en la subregión como “Once Ochenta y uno” (entrevista, 18 de agosto de 2018).



Una vez que se saca el cadáver de la casa del difunto entonces se interpreta el “Son del adiós”, este es el momento en que las personas que cargan el ataúd en sus hombros hacen tres reverencias frente a la puerta de la casa mientras los familiares más cercanos lanzan pétalos de flores al ataúd. Durante la procesión rumbo a la iglesia, donde se oficia una misa de cuerpo presente, se ejecutan marchas fúnebres o piezas. Al terminar la misa y para salir de la iglesia se interpreta de nuevo el “Son del adiós” siguiendo el mismo ritual que antes se hizo en casa del difunto, sólo que en esta ocasión cualquiera de sus amigos o familiares puede lanzar los pétalos al ataúd. Ya en la procesión rumbo al panteón se ejecutan marchas fúnebres, pero si algún familiar o amigo del difunto solicita que pasen a su casa para despedirse se puede tocar el “Son de la guajolota” o el mismo “Son del adiós”, que el doliente baila frente al ataúd mientras quienes lo cargan también bailan con él en los hombros; entonces se repite el ritual de la reverencia frente a la casa del amigo o familiar. Es “una manera de despedirse,” comenta Nicho Estrada (entrevista, 11 de agosto de 2010, Tlapehuala Guerrero); cuando llega el momento de enterrar al difunto se interpreta otra vez el “Son del adiós”. Este mismo repertorio se ejecuta a los ocho o nueve días de muerto y al cabo de un año. En la actualidad gran parte de éste se ha perdido; a decir, de Juan Ruiz Blancas, Pedro Medina y Juan Cruz Robles, ahora se interpreta lo que al difunto le gustaba en vida, como sones y gustos o música que evoque a la muerte o a la tristeza, como “Dos puños de tierra”, “Cuatro milpas”, “Amor eterno”, entre otras.

Entre la música para imágenes y difuntos mayores se puede compartir cierto repertorio como valeses, chotis, pasacalles, mazurcas, entre otros géneros, pero no era bien visto que para la velación de un Santo o angelito se tocaran minuets, ni tampoco se aceptaba que para la velación de un difunto mayor se tocaran dancitas o *minuetes capilleros*. La diferencia entre estas ocasiones musicales también se manifestaba en la integración de las dotaciones instrumentales, ya que, para la velación de los difuntos, en un contexto de tristeza, no se utilizaba la tamborita. En la actualidad las bandas de viento no utilizan la tambora ni el tambor redoblante para acompañar a un difunto mayor. Cabe señalar que la gran mayoría de los músicos de la región, no recuerdan los nombres de este repertorio, en algunos casos, el nombre con el que se les identifica hace referencia a un momento de la ocasión musical o de la función que tiene la pieza en el ritual.

Todavía los músicos calentanos emplean dos categorías para clasificar la música del ámbito religioso, *música para imagen o altares* y *música para difunto*. Sin embargo, hay ocasiones musicales de este ámbito donde se incorporan otras dotaciones instrumentales y se interpretan piezas especiales. En Semana Santa, durante la representación de la Pasión de Cristo, era común utilizar el conjunto de chirimía -que se compone de una chirimía y tambor redoblante-, pero en ocasiones se podía acompañar con el conjunto de cuerda. Si bien, se pueden interpretar algunas piezas o marchas fúnebres propias de las otras ocasiones musicales del ámbito religioso, hay piezas especiales que hacen alusión a esta festividad.

Por ejemplo, “Las lagrimas de María” es una pieza fúnebre que se interpreta durante la procesión del silencio o en la cuarta estación del viacrucis, donde Jesús se encuentra con su santísima madre, la Virgen María, y ésta llora al ver sufrir a su hijo. Al respecto Hugo Salmerón García nos comentaba:

Pues era una creencia que cuando se encontraba la Virgen María con Jesucristo en la procesión, la Virgen abraza a su hijo, medio los inclinan [a las imágenes] y la gente grita: ¡Ya lloró María y Jesucristo! Nosotros en chinga juntábamos la tierra con los demás guaches, porque ahí ya habían llorado. Todos los puñitos de tierrita los echaba a mi cubetita, te digo, ahí donde lloraban dejábamos limpio, sin tierra. [– ¿Esa tierra estaba mojada?] – No, seca, tierra caliente hasta la chingada, pues nos quemábamos. Los papás mandaban a un chingo de guaches, no nada más de ahí de mi casa, imagínate que no dejaban ni un polvito. A veces iba mi hermano Lucino, Juan y yo, que andábamos de vagos por ai, [...] entonces nos cargaban nuestra cubeta y “¡Ándale, vayan a juntar tierra! que ya va a llorar Diosito con la Virgen”. Era una tradición media canija pero ahí andábamos, cargábamos nuestra cubeta y allá vamos pa’ la casa. Todos los guaches juntaban esa tierra, porque se llevaba al campo para que nacieran bien las milpas. Al otro día por la tarde: “¡Vayan a tirar al campo toda la tierrita esa! por todos lados, la echan por puñitos”. La regábamos antes de sembrar, porque la Semana Santa es como en abril y todavía no se sembraba, pero nosotros la regábamos para que cuando lloviera ya estuviera regada. Esa era la creencia que teníamos de juntar esa tierrita (entrevista, Hugo Salmerón, 2009).

En ese momento era que se interpretaba esta pieza fúnebre; es probable que estuviera relacionada con la pedida de lluvia y por lo tanto con la fertilidad de la tierra, creencias de raigambre amerindia. En Ajuchitlán y en otros municipios de Tierra Caliente, se acostumbraba pedir el líquido vital por medio de la “sacada del santo”; al respecto Hendrichs (1945), señala que era costumbre en esta región que cierto día del año la imagen del santo que se veneraba, saliera de la parroquia en procesión.

Para el camino de regreso, el individuo que carga al santo, se coloca frente al portal lo más distante posible y desde ahí emprende la marcha en línea recta hacia el interior; mientras camina, se hinca tres veces y baja el santo hasta hacerle tocar la tierra. A la tercera “caída”, ya cerca del portal, todas las mujeres corren hacia el punto y tratan de agarrar un puño de polvo que luego llevan, envuelto en un extremo de su rebozo, a la casa. Al día siguiente toda la familia se pone en marcha para depositar la pequeña cantidad de tierra en el terreno que se ha escogido para la próxima siembra” (1945: 114).

En las ofrendas a los difuntos mayores o a los santos patronos se filtran símbolos que remiten a una cosmovisión nativa como son los panes y el jarro. Un elemento que no puede faltar en el altar de un difunto son los panes floridos en forma de corazón, que nos recuerda la hipótesis que proponen López



6. Ofrenda a Hugo Salmerón García  
Tlapehuala, Guerrero, 2010.

Austin y López Luján (2009), quienes refiere que, al llegar al inframundo, los difuntos se limpian de su cuerpo y su memoria, renaciendo como semillas corazones. Otro objeto ritual relacionado con el pensamiento amerindio es el “jarro”, el cual adornado con flores se baila en algunas fiestas patronales y que, muy probablemente, hace alusión al árbol florido, el árbol cósmico. Éste se construye sobre una estructura esférica que se forma de varas del árbol de Ticuche a la que le nombran “espina”. Las guananchas “visten la espina” en diferentes momentos del ciclo de la Asunción de María, esta actividad consiste en colocar flores de diferentes colores hasta que la estructura de la “espina” se pierde a la vista de la gente (Salmerón, 2015).

Es importante señalar que ciertas celebraciones como bodas, fiestas patronales, bautizos, quince años<sup>89</sup> y velaciones de angelitos, se desarrollan tanto en espacios seculares como religiosos, teniendo como diferencia los repertorios que se interpretan en cada uno. Por esta razón los músicos tenían un manejo amplio de su sistema musical que les permitía transitar en ambos espacios. Sin embargo, la competencia de los músicos de la subregión los llevó a especializarse en alguno de los ámbitos. Como vimos en el primer capítulo, algunos eran vistos con desprecio como músicos capilleros al considerarse que se requería menos destreza en la ejecución de sus instrumentos. Mientras que los músicos que se integraban a los fandangos tenían mayor estatus social.

En resumen, en todas estas ocasiones musicales se tejían las relaciones sociales entre los diversos grupos, se demostraba el estatus, se defendía el honor y se practicaban las normas musicales no escritas. En el caso del fandango o baile de tabla, la música, la poesía, el baile y los juegos rituales permitían que algunos miembros de la comunidad destacaran sobre otros, justificando de esta manera las diferencias de estatus y/o poder que se ejercían en la vida cotidiana. La dinámica social en la que se inscribe la práctica musical de la familia Salmerón sólo se entiende a través del análisis de su contexto histórico-regional, donde estos actores rituales interactuaban de forma relativamente horizontal con la gente de su estrato social y de forma vertical con los grupos de poder.

---

<sup>89</sup> Las fiestas de quince años no eran comunes en la región durante la primera mitad del siglo XX. Excepcionalmente, se llegaba a celebrar para la hija de algún hacendado, político o jefe militar.

### 2.3 Los Salmerón, más allá de la región

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, la crisis política, económica y social que generaron las reformas Borbónicas, así como la invasión de Napoleón a España, que culminó en el movimiento de Independencia, hizo que los criollos marcaran sus diferencias para distanciarse de los españoles peninsulares. Estas élites tomaron rasgos y elementos de las culturas populares como marcas de identidad. Los aires de la tierra y los jarabes, que en un principio identificaban a los insurgentes y a las clases subalternas, fueron retomados por las clases en el poder y se constituyeron en los géneros dancístico-musicales de lo mexicano (véase Jáuregui, 2007). Si bien, se buscan y crean símbolos que den unidad e identidad a una población diversa, en el contexto regional las élites también buscaban resaltar sus particularidades. García de León escribe: “Así, el siglo de la colonización, el corto siglo XVI, preparó los ingredientes y los puso sobre la mesa, y el siglo de la aculturación y mestizaje, el XVII, les dio su sabor particular.” (García de León, 2006: 14). Pero es en el siglo XVIII que, a decir de este mismo autor, las regiones adquieren poco a poco rasgos diferenciados, donde la música y la danza jugaron un papel sobresaliente. “En el transcurso del siglo XIX, antes y después de la Independencia, lo que definitivamente marcó el panorama musical mexicano fue la llegada de una poderosa ‘promoción europea’ expresada en los salones de baile y en los teatros. Esta música se difundirá en todo el país, influyendo en los compositores e intérpretes, y a su turno llegará a las clases populares para ser regionalmente adaptada” (García de León, 2006: 15).

Al término de la Revolución mexicana, los reacomodos por el poder continuaron, dando como resultado la consolidación de nuevas y viejas configuraciones regionales, que desde el siglo XIX se venían definiendo. A partir de manifestaciones culturales como la comida, las formas de vestir, los paisajes, la danza y la música, se establecieron las diferencias entre regiones que al crear identidades propias sirvieron como símbolos culturales, que las élites explotaron a su favor. Es entonces que los gobiernos posrevolucionarios del siglo XX implementaron una política nacionalista, en lo cultural, y, en muchos casos, entreguista en lo económico hacia el vecino país del norte. Es en este marco histórico, que músicos de la familia Salmerón tuvieron la oportunidad de tocar en fiestas, burdeles, cantinas y eventos culturales fuera de su región,<sup>90</sup> e incluso acompañar en sus giras a políticos regionales y figuras destacadas como el General Lázaro Cardenas del Río; lo que los llevó a incorporar nuevos repertorios, contextos de ejecución, dotaciones instrumentales, entre otros.

---

<sup>90</sup> Jáuregui (2007), documenta que los primeros mariachis que llegaron a la Ciudad de México, y que se quedaron para probar fortuna tocaron en pulquerías, cantinas, cabarets, carpas, puestos de comida, vecindades, así como en fiestas y eventos políticos.

Aguirre Beltrán señalaba en 1957, que en los pueblos campesinos y sobre todo en las zonas indígenas se conformaban verdaderas regiones de refugio, en las cuales esta población establecía con los grupos de poder regional relaciones sociales muy atrasadas, no capitalistas. Afirmaba que en el momento en que esas élites se modernizaran podrían contribuir a que los grupos subordinados se integraran al progreso nacional, una de las características de los grupos regionales con importantes rezagos era que tenían escaso contacto con el exterior. Sin embargo, las evidencias muestran que por lo menos dos décadas atrás los calentanos ya buscaban alternativas de vida fuera de su terruño, ya que por la pobreza cotidiana que sufrían no podían esperar a que los grupos caciquiles se modernizaran. Como señalamos arriba, los calentanos empiezan a migrar a algunas ciudades del país y del extranjero que requerían abundante mano de obra, no necesariamente calificada. Así los calentanos migran hacia Acapulco, que estaba en pleno auge desde que Miguel Alemán siendo presidente (1946-1952) orientó gran parte del presupuesto nacional a impulsar su desarrollo turístico; a la Ciudad de México donde, en el contexto del Milagro mexicano, los gobiernos apoyaban la instalación de empresas medianas y pequeñas; y a Estados Unidos de América que, durante el conflicto armado de la Segunda Guerra Mundial, requirió abundante mano de obra, por lo que estableció con el gobierno mexicano el Programa Bracero en 1942.<sup>91</sup> A pesar de que dicho programa concluyó en 1965, los flujos migratorios no se detuvieron, y en un contexto de “ilegalidad” han seguido migrando por el incremento de la demanda de mano de obra del vecino país;<sup>92</sup> por lo que hay gran cantidad de población calentana que continúa trabajando como ilegal.

Como ya habíamos señalado, Isaías, en compañía de sus hermanos, fue a tocar al puerto de Acapulco a la edad de 12 años. Eran comunes también los compromisos musicales que tenían en la Costa Grande, incluso el abuelo de Filiberto, Santana Salmerón, se juntó con Modesta N., una joven mulata de la Costa Grande con la que procreo seis hijos. Al parecer estos compromisos eran para amenizar bodas y fiestas de los pueblos que de alguna manera tenían relación con la gente de la Tierra Caliente, sin embargo, va a ser en el periodo posrevolucionario que las relaciones con las élites gobernantes van a llevar a los músicos de esta familia a otros espacios y contextos de ejecución fuera de su Región.<sup>93</sup>

En el caso de J. Isaías, la pieza clave fue haber conocido al General Lázaro Cárdenas del Río. Como ya hemos señalado, las andanzas musicales de Isaías lo llevaron a vivir en Huetamo. Tanto Filiberto, como

---

<sup>91</sup> En 1942 se firmó un acuerdo entre los gobiernos de México y de Estados Unidos de América para establecer la contratación legal de trabajadores mexicanos, principalmente para las actividades agrícolas, debido, sobre todo, a la escasez de trabajadores norteamericanos como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.” (Verduzco, s/f: 16).

<sup>92</sup> Para los años sesenta del siglo pasado la experiencia de migración laboral era un fenómeno muy familiar en México, particularmente en las zonas rurales de los estados del occidente y del norte del país.” (Verduzco, s/f: 17)

<sup>93</sup> Era costumbre de esta época que políticos y presidentes tomaran bajo su custodia a uno o varios grupos de mariachis, con la finalidad de dar un toque nacionalista a sus eventos oficiales. De esta manera el Mariachi Cocolense de don Cirilo Marmolejo gozó del apoyo tanto del General Abelardo L. Rodríguez, como del general Lázaro Cárdenas, durante sus respectivos sexenios (Flores y Escalante y Dueñas, 1994: 24, citado por Jáuregui, 2007: 89).

el propio Zacarías comentaban que ahí conoce al General, e incluso sostienen que lo acompañó en la campaña para la gubernatura del estado de Michoacán (Salmerón, 2007). Paredes (2015), comenta que Cárdenas, invitó al grupo musical de J. Isaías para que se incorporara en el recorrido que haría en la Tierra Caliente Michoacana, para alegrar a la gente en las casas de campaña. Por su parte Luviano (1996) indica que se conocieron en 1920 en Cutzamala, cuando el General Cárdenas se desempeñaba como jefe de operaciones militares del Estado de Michoacán. Pero coinciden con lo expresado por Zacarías en que es hasta 1929 cuando tiene la oportunidad de tocar en Morelia, la capital del Estado. De acuerdo con Luviano (1996), sus actuaciones se dieron en eventos privados donde asistían políticos importantes como los generales Lazaro Cárdenas del Río y Francisco J. Múgica.<sup>94</sup>

Testimonios recogidos en campo y escritos de algunos habitantes o promotores culturales de la región (Salmerón, 2007; Alanis, 2005; Luviano, 1996), señalan que tanto Isaías como Filiberto tocaron en el Palacio de Bellas Artes, máximo recinto de la Cultura en México desde los años 30 del siglo pasado. De acuerdo con lo comentado por Filiberto a su hijo Rigoberto, la amistad que cultivó Isaías con el General Lázaro Cárdenas lo llevó, en 1934, a tocar en El Palacio de Bellas Artes: “[...] el General Lázaro Cárdenas del Río llevó a mi tío a festejar en la ciudad de México con una tocada a la toma de posesión como Presidente de la República, ya en la gran ciudad, es llevado para una audición en el Palacio de Bellas Artes, ahí mismo tiene la oportunidad de oír un concierto de música clásica” (Salmerón, 2007: 61 ). Sin embargo, en el libro *El Palacio de Bellas Artes, 50 años de música*, publicado en 1986, no encontramos ninguna referencia a un concierto o presentación del músico y compositor guerrerense. En el libro se encuentra una referencia a la conferencia dictada el 27 de diciembre de ese año, por Daniel Castañeda que llevaba como título “La música y la Revolución Mexicana”. Frente a la falta de datos precisos propongo tres conjeturas. La primera es que J. Isaías tocó en alguna sala alterna, que por ser música campesina no mereció el interés por documentarla en este libro; la segunda, es que haya participado con su música para ejemplificar la conferencia dictada por Daniel Castañeda (Camacho, 2012); la tercera es que no haya tocado en Bellas Artes, tal como sostiene Zacarías: “Él tocó una pieza cuando le regaló un violín el General Cárdenas, lo llevó a la casa de mesones, en la casa

---

<sup>94</sup> Nacido en 1884, en Tingüindín, Michoacán, el general Francisco J. Múgica, fue gobernador de Tabasco en dos ocasiones, la primera del 18 de septiembre de 1915, al 11 de enero de 1916; y la segunda del 24 de febrero de 1916 al 15 de septiembre de ese mismo año. En 1917, siendo diputado por Michoacán impulsó en el Congreso Constituyente los artículos 3º sobre educación, 27 sobre la tenencia de la tierra y la propiedad nacional del subsuelo, 123 sobre los derechos de los trabajadores y 130 sobre la secularización de los bienes del clero, para la nueva constitución del país. Fue Gobernador de Michoacán del 13 de abril de 1921 al 29 de noviembre de 1923, fecha en que renunció por presiones del clero, las élites gobernantes y conflictos con el mismo Álvaro Obregón, quien lo acusó de usurpación de funciones y fue aprehendido por Miguel Flores Villar, quien lo dejará huir mientras era trasladado a la Ciudad de México. Durante el gobierno de Cárdenas, fue secretario de Economía (1934-35) y luego de Comunicaciones y Obras Públicas (1935-39). Incluso fue precandidato a la presidencia de la República por el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), sin embargo, no recibió el apoyo por considerarlo radical y “troskysta” (Carmona, 2020).

Veerkamp, allá le compro un violín y se lo regaló, pero a Bellas Artes no fue” (entrevista en Tlapehuala, Guerrero, el 31 de enero de 2005). Efectivamente entre la gente de Tlapehuala, se sostiene que el General Lázaro Cárdenas le dio un cheque en blanco para que se comprara un violín en una casa de instrumentos (Luviano, 1996; Alanís, 2005). Según Rigoberto Salmerón esto sucedió durante el primer año del gobierno de Cárdenas pero no en la toma de la presidencia (Salmerón, 2007).<sup>95</sup> Por su parte Hugo Reynoso recuerda que haber escuchado a su padre Juan Reynoso contar la siguiente anécdota:

un día, el general Lázaro Cárdenas les vió sus instrumentos que ya estaban muy viejitos y les dijo: – mañana se van a la Veerkamp a comprar sus instrumentos– Así Isaías y mi papá conocieron esa casa, los llevó el chofer; llegan ahí tempranito y empiezan a ver el exhibidor, apenas estaban haciendo limpieza y ellos queriendo ya ver los instrumentos –háganse para allá calzonudos– Iban vestidos de manta, con guarache y toda la cosa.

–háganse para allá

–señor yo quiero tocar ese violín

–ese violín es muy caro– obviamente el maestro con sólo ver los instrumento sabía cual era el bueno.

–A ver ¿tú sabes tocar? ¿traes dinero?– Se ponen a tocar, a probar los instrumentos, entonces el señor de la casa Veerkamp estaba en el segundo piso, les grita desde arriba:

–quién les dijo que pusieran música clásica– pensaba que era un disco

–no señor es en vivo

–¡Cómo! A ver pásenle, a ver toquen– y empiezan a tocar.

–Oigan y ¿ustedes traen dinero para pagar? Son caros estos instrumentos que agarraron.

–Si señor, traemos este cheque, mírelo.

–¡Ah caray! Firmado por Lázaro Cárdenas y en blanco.

–Sí, nos dijo el general que ustedes pusieran la cantidad que consideraran que era lo que corresponde al precio.

–A ver toquen más, a ver vamos a hacer una cosa, yo les voy a conseguir una presentación aquí en México y yo les voy a regalar los instrumentos, yo los voy a llevar a tocar–

---

<sup>95</sup> En 1934 el gobernador de Jalisco Sebastián Allende contrata al Mariachi Vargas para amenizar la toma de posesión del General Lázaro Cárdenas del Río (ver Jáuregui, 2007: 107). Este dato nos permite suponer que el Mariachi Vargas no fue el único grupo de música de rastra que tocó en ese festejo, es probable que, dada la magnitud del evento, otros grupos de esa macro región mariachera, también participaran. Recordemos que Lázaro Cárdenas además de ser oriundo de Michoacán, tuvo un especial aprecio por la gente de Tierra Caliente. Además, estaba el antecedente que J. Isaías Salmerón lo había acompañado en su campaña para gobernador de Michoacán.

–Sí señor, ¿dónde?

–Los voy a llevar a tocar a Bellas Artes– y le dice el maestro Isaías –Sí señor pero nosotros no sabemos donde queda la chingadera– pensaron que estaban hablando de una piquera, un restaurantito.

–yo voy a mandar por ustedes, ¿van a estar con el general? yo ahorita voy a hablar con el general y le voy a pedir permiso, para que pase mi chofer por ustedes– Tocaron en Bellas Artes y les dieron los instrumentos (entrevista vía telefónica el 25 de septiembre de 2020).

En esa presentación J. Isaías traía a Juan Reynoso como guitarrero. A pesar de esta narración, resulta difícil pensar que una presentación en el Palacio de Bellas Artes se pudiera improvisar de esa manera. Lo que sí es posible, es que tocaran de manera informal para un grupo de amigos del dueño de la casa Veerkamp, en una sala alterna de este recinto cultural. Lo que sí se confirma es la relación de estos músicos con la élite de poder. Durante su estancia en la Ciudad de México, se dice que conoció a diferentes personalidades entre las que se encontraba Delia Magaña, a quién le compuso un vals.

Filiberto Salmerón comentó en un programa de radio transmitido el 20 de diciembre de 1990, que él fue a tocar al Palacio de Bellas Artes en dos ocasiones, la primera en el periodo del general Adrián Castrejón y la otra en el periodo del general Baltasar R. Leiva Mancilla. Esa primera visita, la ponemos en duda ya que Adrián Castrejón, fue gobernador de 1928 a 1933 y el Palacio de Bellas Artes se inauguró el 29 septiembre de 1934, lo que hace imposible su presentación en este recinto. Es factible que Filiberto fuera invitado a tocar en la Ciudad de México en algún recinto de gobierno, pero no en el Palacio de Bellas Artes. Otra posibilidad es que en el momento de la entrevista por radio, confundiera la fecha, ya que Rigoberto Salmerón al escribir las memorias de su padre, sostiene que él toco en tres ocasiones en Bellas Artes. Las primeras dos durante el gobierno del General Leiva Mancilla y la tercera durante la administración del Dr. Raymundo Abarca Alarcón.





7. De izquierda a derecha: Beto Salmerón (guitarra panzona), Ezequiel Salmerón (guitarra séptima), Arnulfo Blancas (violín), Filiberto Salmerón (violín) y Martín Ruíz (tamborita). México D. F. 22 de octubre de 1949.

Como constancia de su segunda visita, Rigoberto Salmerón tiene una fotografía fechada el 22 de octubre de 1949 en México D.F., la cuál está dedicada a Ezequiel Salmerón Blancas por el gobernador de Guerrero, Baltasar R. Leiva Mancilla. En ella se puede observar a un grupo de personas alrededor de cinco músicos calentanos. Al identificarlos comprobamos que se trata de Don Beto Salmerón con su guitarra panzona, Ezequiel Salmerón con guitarra séptima, Arnulfo Blancas con violín, Filiberto Salmerón con violín y Martín Ruíz con su tamborita, al lado de ellos y sentado en una silla se encuentra el gobernador de Guerrero y otro personaje no identificado. “En la parte posterior se ven varios hombres y algunas mujeres, de los cuales sólo reconozco al licenciado Alejandro Flores Maganda, que fue gobernador del estado de 1951 a 1954. Lo que queda claro es que se trata de la élite política del estado de Guerrero de aquella época” (Camacho 2012: 44).

Esta información coincide con lo escrito por Rigoberto (2007), donde da detalles del viaje de su padre. Sostiene que su abuelo Don Beto dejó su guitarra panzona como un recuerdo de su presentación en Bellas Artes, la cual se exhibió en una de las vitrinas que estaban en la entrada del recinto cultural.

“[...] a mi papá le solicitaron que como testimonio de nuestra presentación dejara en recuerdo su guitarra panzona, le dijeron que ahí estaría más protegida, que representaría por algún tiempo a nuestra región calentana, por esa razón mi papá accedió con mucho gusto, dicho instrumento permaneció ahí hasta 1972, porque aún la pude ver en la vitrina de ese hermoso Palacio” (2007: 68).

Es probable que esta guitarra panzona ahora forme parte de la colección de instrumentos que tiene el CENIDIM. Estos datos y sobre todo la fotografía da constancia de la relación entre estos músicos con las élites de poder del Estado de Guerrero, que nos da indicios de la presencia de la música de Tierra Caliente en Bellas Artes. Cabe señalar, que a pesar de ser invitados a tocar en el máximo recinto de la cultura en la Ciudad de México, no se les trató como se trata a los músicos del ámbito académico, por ejemplo, de acuerdo con lo relatado por Filiberto a su hijo Rigoberto, señala que “por escasez de recursos monetarios” el gobierno del Estado de Guerrero, no les pagó el pasaje en un autobús, sino que les dio uniformes militares para viajar en tren de manera gratuita:

“[...] así que llegamos a Iguala en camión, ahí nos dieron nuestros uniformes y nos cambiamos de ropa para aparecer como milicianos, con nuestra nueva indumentaria nos fuimos a la capital a cumplir nuestro compromiso, lo hicimos con mucha dignidad en representación de la Región de Tierra Caliente de mi Estado de Guerrero [...] De regreso, Martín y yo, se nos antojó bajarnos del tren para comprar un vaso de agua fresca en Cuernavaca, Morelos, no nos fijamos que pasamos frente a un cuartel militar, como era natural, nosotros no pertenecíamos al ejército, dicen que pasamos frente a un capitán, no le hicimos el saludo correspondiente, por lo cual somos detenidos y arrestados, nos preguntaron a qué batallón pertenecíamos, preguntas militares a las cuales no supimos responder, entonces pensaron que éramos desertores, posiblemente nos pasarían por las armas” (Salmerón, 2007: 68).

Después de aclarar su situación y pasado el susto, regresaron a Tlapehuala, sin guitarra panzona, probablemente sin pago o con una “remuneración simbólica” pero contentos por haberse presentado en Bellas Artes. A decir del mismo Filiberto, meses después, esta presentación fue transmitida por radio “y escuchada por varios Funcionarios del Gobierno Estatal de Chilpancingo” lo que le valió ser invitado nuevamente a presentarse en el Palacio de Bellas Artes.

Por su parte Zacarías Salmerón comentaba que él también llegó a tocar en el Palacio de Bellas Artes, antes de emprender una gira por algunas ciudades de Estados Unidos de América en 1978, por invitación de la Secretaría de Relaciones Exteriores (Orozco, 2012). En entrevista nos comentó: “Yo fui

a tocar una vez a Bellas Artes, con mi conjunto el Pókar de Ases. Yo anduve en una gira de dos meses en Estados Unidos. Estuve en Washington, fui a la Casa Blanca, era Carter el presidente” (entrevista 31 de enero de 2005). En otra entrevista, años más tarde nos comentó: “Mira, cuando me fui a Estados Unidos contratado por el gobierno, antes me hicieron grabar en la colonia Roma, por donde están las oficinas donde estaba Chabelo, por ahí, cerca de Chapultepec, luego en Bucareli a las oficinas de por ahí” (entrevista 13 de marzo de 2009). Es probable que esas grabaciones se hicieran en una sede del INBA.



8. El pokar de Ases en Estados Unidos, s/f. De izquierda a derecha: Juan Tavira, (segundo violín), Zacarías Salmerón Daza (primer violín), Nicolás García, (guitarra sexta), Salomón de la Paz (guitarrón), Martín Ruíz (tamborita).

De su gira por Estados Unidos de América nos mostró una foto donde está tocando junto con Juan Tavira, en el segundo violín; Nicolás García, en la guitarra sexta; Salomón de la Paz, en el guitarrón; y Martín Ruíz, en la tamborita. No tenemos evidencias de su participación en Bellas Artes, pero debió ser después de la segunda mitad del siglo XX, pues él mismo afirmaba que fundó al Pókar de Ases en 1958. Cabe señalar que por ese grupo pasaron muchos músicos entre los que se encontraba Cástulo Benítez, guitarra sexta; Ángel Tavira, violín; Nicolás Salmerón, guitarra sexta; Artemio Díaz, guitarra sexta; Gonzalo Guadarrama, tamborita; entre otros. Andrés Jaimes, uno de los últimos guitarristas que formó parte de este grupo nos comentó que:

En ese tiempo, en el sesenta y tantos, más o menos, fue cuando tuvo apogeo el Pókar de Ases, no creas que había tantos grupos. Él me platicaba así: Mira Andrés nosotros fuimos e Estados Unidos porque también tuvimos la suerte de que cuando preguntaron nosotros éramos el único grupo que estaba formado, por eso nos invitaron, no porque fuera el mejor, sino porque ya no había grupos, ya no se vivía de eso (entrevista 25 de abril de 2011).

Pero antes de este viaje a los Estados Unidos, Zacarías nos platicó que estuvo tocando junto con Bardomiano Flores “El Bravito” en una “casa de citas” en la Ciudad de México. Comentaba con orgullo que diputados y políticos de la región frecuentaban este lugar, quienes les dejaban buenas propinas por complacerlos con gustos y sones calentanos. En esa casa estuvo viviendo varios meses hasta que extrañó el terruño y decidió regresar.

En los burdeles y en las cantinas el repertorio era muy similar al de otros espacios festivos: sones, gustos, malagueñas, indias, canciones y corridos; sin embargo, los versos que se improvisaban eran groseros o como dicen los calentanos “puros versos picosos”, por ejemplo, en las malagueñas o indias se escuchaban versos como los siguientes:

Una calandria le dijo  
a un pájaro cardenal:  
Si te engaña tu amorcito,  
no debes de recelar,  
porque acabo el asunto  
lavándolo queda igual.

El que pregunta no erra,  
dice la canción vulgar.  
Le pregunté a una morena,  
con la que me iba a casar,  
si todavía era vereda  
o ya era camino real.

La mujer de la cantina  
se vive descolorida,

ya será por la ilusión  
o será por la bebida,  
será por tanto juntón  
que le dan cada cogida.<sup>96</sup>

De la familia Salmerón, entre los primeros en migrar a los Estados Unidos de América como braseros, está Rufino Arellano Salmerón, sobrino de Filiberto, quien deja la música para buscar fortuna.<sup>97</sup> A su regreso, construye su casa y se vuelve a integrar a las bandas de viento que dirigía su tío ejecutando la trompeta. Se le puede ver en las fotos utilizando un sombrero de palma con la horma de tipo “Truman”, conocida así, por el parecido al sombrero que utilizaba Harry S. Truman, quien fue presidente de los Estados Unidos de América de 1945 a 1953. Los hijos de Filiberto y de Zacarías también van a migrar en la segunda mitad del siglo XX al Puerto de Acapulco, La Ciudad de México y Dallas, Texas, en Estados Unidos de América, donde todavía residen. En la actualidad, hijos, nietos y bisnietos de Filiberto, residen en ese país, dedicando parte de su tiempo a la actividad musical.<sup>98</sup> Bustamante escribe que una manera en que los jóvenes tlapehualenses se ganan la vida es a través de la música:

Muchos de los que migran lo hacen para ganar dinero, comprar aparatos e instrumentos y regresan a su pueblo donde forman grupos musicales, pero incluso de los que se encuentran en los Estados Unidos, allá muchos son músicos también. Aunque la música que interpretan aquí y allá es la comercial y de moda, allá han introducido y adecuado un tipo de música que le da fuerza a lo regional. Así los procesos globalizantes en lugar de borrar el gusto y folklore regional lo transforma y redimenciona” (2000: 166).

La migración de la gente de la región hacia las ciudades del país y de Estados Unidos, así como la entrada de la luz eléctrica y la radio en Tlapehuala y la región en general, aceleraron los cambios en el sistema musical calentano, de tal manera que para mediados del siglo XX ya formaban parte de su

---

<sup>96</sup> Esta última copla se encuentra registrada por González (2007).

<sup>97</sup> Bustamante señala que, a pesar del reparto agrario, las tierras de cultivo del municipio de Tlapehuala, alrededor de 1 000 hectáreas no son suficientes para una población que ha crecido significativamente. “Lo limitado de este recurso explica que sea Tlapehuala de los pueblos que más han diversificado históricamente sus actividades de vida; es de los que han tenido una fuerte migración desde la década de los cuarentas al extranjero y a diversas partes de la república, y ahí en su tierra dieron origen a lo que ahora es la industria del sombrero” (2000: 165).

<sup>98</sup> Como lo señalábamos en el capítulo anterior, al final de los años 20 del siglo pasado, empiezan a llegar partituras e instrumentos de cuerda y aliento a Tlapehuala provenientes de la Ciudad de México; para mediados del siglo XX, también van a llegar de los Estados Unidos de América.

cultura musical los fox trot, swing, jazz, boleros, danzones, chá chá chá, canciones rancheras y otros géneros que estaban de moda. Si bien, este nuevo repertorio era ejecutado en la región principalmente por las orquestas de baile, también los conjuntos de tamborita y las bandas de viento retomaron algunos de estos géneros para poder complacer a quienes los contrataban. Como ya se señaló en los párrafos anteriores, son las relaciones cara a cara que se establecen en la vida cotidiana entre los músicos, los grupos de poder y la población rural en general las que imprimen su propia dinámica a las transformaciones culturales. Nuevas dotaciones instrumentales, repertorios, formas de bailar, contextos de ejecución, conductas asociadas a los eventos musicales, se incorporan a los gustos y normas del hecho musical, transformándolo. Esta dinámica, como hemos visto, se encuentra estrechamente articulada a los cambios que se dan a nivel nacional e internacional.

Por paradójico que parezca, el sistema musical de una región que está estrechamente ligado al gusto y la identidad de sus habitantes, se conforma no sólo por las dinámicas internas de los propios actores sociales que interactúan en un espacio concreto, sino por la relación que éstos establecen con el exterior. Por lo que la llamada cultura popular, en palabras de Bajtin sería: “una influencia recíproca entre culturas de las clases subalternas y cultura dominante” (citado por Ginzburg, 1997: 22). La circularidad de las influencias provoca lenguajes culturales comunes, que es donde se finca la dominación a diferentes escalas: local, regional, nacional e internacional. Esto no significa que las culturas subalternas reciban de manera pasiva las influencias culturales de los grupos de poder, antes bien, la apropiación pasa por un proceso de resignificación determinado por las estructuras de su propio sistema musical. Este proceso se consolida en las relaciones que se establecen no sólo en el ámbito productivo, sino en los contextos festivos y rituales en los que interactúan diferentes actores sociales de la subregión. De ahí que el estudio de las ocasiones musicales que hemos revisado en este capítulo, nos da pie a identificar las oposiciones estructurantes del sistema musical calentano. En el siguiente capítulo se hace el análisis de las formas de clasificación del repertorio musical de la subregión de la Tierra Caliente de la Depresión del Río Balsas con el propósito, de que en el último capítulo se identifiquen las oposiciones que estructuran su sistema musical y que dotan de sentido a su mundo sonoro.

## CAPÍTULO III

### Categorías principales de la música secular calentana

“... esta exigencia de orden se encuentra en la base del pensamiento que llamamos primitivo, pero sólo por cuanto se encuentra en la base de todo pensamiento: pues enfocándolas desde las propiedades comunes es como encontramos acceso más fácilmente a las formas de pensamiento que nos parecen muy extrañas”

(Lévi-Strauss, 1997: 25)

Gracias al trabajo de campo y a la investigación documental sabemos que los músicos de la familia Salmerón, y en general los de la subregión de estudio, que nacieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, compusieron e interpretaron un repertorio conformado por jarabes, gustos, sones, sones zapateados, malagueñas, indias, peteneras, palomos, ensaladas, valeses, polkas, minuetes, “dancitas”, marchas, marchas fúnebres, pasodobles, contradanzas, pasacalles, corridos, bolas, “corriditas”, boleros, chotis, mazurcas, foxtrot, swing, danzones, canciones, e incluso oberturas y operetas italianas. Para interpretar este repertorio fue necesario incorporar diferentes dotaciones instrumentales –a los ya tradicionales conjuntos de cuerdas también conocidos como conjuntos de tamborita o de arrastre–,<sup>99</sup> como orquestas, bandas de viento y orquestas de baile. Tanto los repertorios como las dotaciones instrumentales se fueron incorporando a la cultura musical de esta subregión en diferentes momentos históricos.<sup>100</sup> Estos cambios, como vimos en el capítulo anterior, fueron resultado de múltiples y complejos procesos que se dieron a nivel regional, nacional e internacional, en un periodo de tiempo relativamente corto. A pesar de estos cambios acelerados, los calentanos ordenaron y dieron sentido a este nuevo repertorio gracias a un complejo sistémico resistente al cambio que les permitió ordenar, discriminar y dar sentido al nuevo repertorio y a las situaciones musicales nuevas, de tal manera que no se puso en riesgo la lógica interna del sistema musical en su conjunto. Los nuevos repertorios se

---

<sup>99</sup> La relación que existe entre la llamada música de rastra o arrastre y los conjuntos de cuerda es tan estrecha que, Celedonio Serrano documenta que también pueden ser nombrados “conjuntos musicales de cuerda o arrastre” (1972: 52).

<sup>100</sup> La noción de cultura musical, se entiende como: “conjunto de conceptos, prácticas y expresiones musicales de una colectividad humana, históricamente construidas, socialmente conservadas e individualmente aplicadas” (Ruiz, 2018: 66-67). Ruiz indica que esta definición está inspirada en los trabajos de Merriam (1964) y Rice (2001).

incorporan al complejo sistémico, cuyas reglas al ser flexibles, permitieron las adecuaciones en la práctica social. Como lo desarrollamos en capítulos anteriores, las normas culturales se van construyendo en el devenir histórico y son el resultado de las prácticas sociales entre los diferentes grupos que interactúan en un territorio a lo largo de procesos de larga, mediana y corta duración. Al respecto Levi-Strauss escribía: “En todas las partes donde se presente la regla sabemos con certeza que estamos en el estadio de la cultura” (Levi-Strauss, 1993: 41). De acuerdo con el paradigma estructuralista, el objetivo es encontrar la regla detrás de las prácticas observadas. Para dar cuenta de las reglas que estructuran el sistema musical de nuestra subregión de estudio, es necesario identificar las características intramusicales pertinentes que se utilizan para clasificar su repertorio y así encontrar las oposiciones que nos permitan delimitar nuestra unidad de análisis.

El objetivo de los siguientes tres capítulos es analizar las categorías nativas que utilizan los calentanos para clasificar su música. Recordemos lo dicho por Lévis-Strauss “Toda clasificación es superior al caos; y aún una clasificación al nivel de las propiedades sensibles es una etapa hacia un orden racional” (1997: 33). Por lo que el propósito de este capítulo es identificar los criterios intramusicales y extramusicales que sustentan dicha clasificación. Las preguntas que buscaremos responder son: ¿Cómo clasifican su música los calentanos? ¿Cuáles son las categorías nativas que utilizan para clasificar su música? ¿Cuáles son los criterios pertinentes que utilizan para hacer esta clasificación? ¿Cómo integran los nuevos repertorios a su sistema musical?

### **3.1 Aprendizaje del sistema musical de la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas**

Para identificar y analizar los criterios de clasificación que utilizan los calentanos acerca de sus músicas, fue necesario vincular los rasgos musicales pertinentes con las ocasiones musicales donde cobran sentido. No olvidemos que las reglas de ejecución están relacionadas con los contextos, las ocasiones, los repertorios, las conductas asociadas, las respuestas afectivas, pero también con las estructuras musicales. Encontrar los criterios de clasificación a partir de la relación de las reglas intra y extra-musicales, me motivaron a seguir el enfoque metodológico, propuesto por el etnomusicólogo Mantle Hood (1960), conocido como “bimusicalismo”. Este enfoque consiste en estudiar un sistema musical a partir de recibir una formación como músico en la cultura estudiada, lo que nos lleva a conocer no sólo los conceptos musicales y conductas que emanan de sus propias estrategias de enseñanza-aprendizaje, sino también, manejarse emocionalmente en los contextos de ejecución donde normalmente se interpreta esta música. Acercarme de esta forma a la música de nuestra subregión de estudio me ayudó a entender las maneras en las que los calentanos clasifican su repertorio y la forma en que se piensa y



relaciona dentro del sistema musical. Sin duda, éste fue un camino largo, pero me permitió profundizar en las características del sistema musical y en la comprensión de la música como un hecho social total, cosa que difícilmente se consigue sólo con entrevistas, análisis de partituras e investigación documental. Si bien estos recursos no dejan de ser importantes, ya que nos acercan al conocimiento verbal de la música, ello no es suficiente para adentrarnos en el conocimiento musical de la música, es decir, en el conocimiento adquirido a través de la práctica musical.

El método propuesto por Hood (1960), se inspira en la propuesta de su maestro Charles Seeger quien distinguía entre el “modo hablado del discurso” y el “modo musical del discurso”. La solución a esta “coyuntura musicológica”, como la calificó el mismo Seeger, “fue el estudio de las prácticas musicales no occidentales tanto en el campo como en el propio entorno del investigador” (Myers 2001: 26). En este sentido Nettl, reconoce que, desde mediados del siglo XX, se dio mayor importancia a los temas relacionados con la enseñanza y el aprendizaje de la música, y señala: “hoy se da por sentado que no es posible comprender adecuadamente un sistema musical sin conocer cómo es enseñado, aprendido y transmitido dentro de su propia sociedad” (2001: 137-138). Pero cuestiona en el contexto de la investigación de campo: “¿cómo pueden los etnomusicólogos aprender los sistemas musicales de las sociedades con las que trabajan, cómo lograr internalizarlas?” (2001: 138). Nettl plantea una pregunta crucial que tiene que ver con la diferencia cultural, pues no es suficiente tocar los sonidos “correctos” si no se comparte una respuesta afectiva común con los músicos nativos. De tal manera que, para nosotros, el fin no es interpretar un repertorio, lo que importa es el proceso de aprendizaje-enseñanza a través de los recursos y estrategias que utiliza la cultura musical del nativo, así como enfrentarse a los contextos de ejecución donde también se aprende y se pone en juego lo aprendido. Todo ello con el fin de entender cómo se estructura el sistema musical de nuestra región de estudio y enmarcarlo como un hecho social total. “Así pues, aunque los etnomusicólogos siguen intentando penetrar en las culturas musicales convirtiéndose en aprendices dentro de ellas, también son conscientes del grado en que esta clase de aproximación debe sintonizarse con el modo en que cada cultura enseña su música” (Nettl, 2001: 138). A partir de mi experiencia en el campo y con base en estos autores, expongo tres condiciones metodológicas básicas que apoyaron mi trabajo de investigación sobre la música calentana de nuestra subregión:

1. Aprender conforme a las estrategias de enseñanza-aprendizaje que los músicos manejan, sin querer suplir nuestras desventajas con métodos o herramientas académicas. En el proceso de acabar con nuestra ignorancia musical, los músicos nativos crean estrategias acordes a su cultura para

transmitir sus conocimientos. Estas estrategias son parte de nuestro análisis que nos ha permitido saber cuáles son los rasgos mínimos pertinentes de su música.

2. Participar de manera activa, es decir como músico, en las ocasiones musicales donde se interpreta esa música, ya que es en ese momento que las reglas musicales se ponen en juego e incluso se pueden trasgredir. Estas reglas musicales no se limitan a la estructura interna de la música, sino que abarcan el comportamiento musical que, de acuerdo con Merriam (1964), no implican sólo la conducta de producción del sonido musical, sino las interacciones sociales entre músicos y escuchas, que implican conductas y juicios expresados con palabras respecto a la música y a los músicos. Es en esos contextos históricamente conformados que uno aprende, entre otras cosas, a manejarse emocionalmente conforme a la cultura del grupo estudiado; ya que es para esos momentos que los músicos se preparan.
3. Por último quiero aclarar que, así como el dominio de una lengua nunca es “total”, de la misma manera, el conocimiento y dominio de una cultura musical no se logra del todo. Sería un error pretender o, peor aún, creer que ya se conoce por completo una cultura musical, entre otras razones, porque la música como parte de la cultura es vasta y está en constante transformación, por lo que el investigador debe de hacer un corte que le permita realizar un análisis coherente.

Por lo anterior, considero pertinente dar cuenta de algunos aspectos relevantes sobre mi proceso de aprendizaje de la música de la Tierra Caliente de la Depresión del Río Balsas, ya que sin duda ha tenido repercusiones en los resultados de esta tesis. Durante mi infancia tuve un acercamiento a la música tradicional de México y Latinoamérica a través de discos LP y grupos musicales, que en su mayoría se habían integrado en la ciudad, quienes tenían entre su repertorio algunos ejemplos musicales de esta región; desde entonces nació mi gusto por esta música.

El proceso de aprendizaje “formal” con músicos de la región inició en el año 2002 cuando, a petición mía, Hugo Salmerón empezó a enseñarme a tocar la tamborita; meses más tarde Hugo y Rigoberto Salmerón me invitaron a formar parte de su grupo de rastra, ejecutando el violín. Al cumplir los diferentes compromisos musicales dentro y fuera de la región, tuve la oportunidad de ir conociendo a otros músicos de los cuales también aprendí. Es decir, mi primer acercamiento fue como músico e integrante del grupo de “Los hermanos Salmerón”. Esta situación tuvo consecuencias que me ayudaron a entender no sólo la música sino las relaciones complejas que existen entre los músicos de la región y otros actores sociales que, sin ser músicos, juegan un papel importante en la cultura musical calentana.

Ellos no me ubicaron como etnomusicólogo, sino como parte de un grupo de rastra y de una familia de músicos que más allá del renombre, tienen un estilo propio de ejecución que les interesa mantener y que es reconocido en la subregión y fuera de ella. Esto traía implicaciones en el trato que tenían hacia mí tanto los músicos de la región, como los músicos de la familia Salmerón, y se reflejaba en las correcciones que me hacían en la ejecución del violín, pues no sólo se busca conservar un repertorio, sino un estilo de ejecución. Las llamadas de atención eran del tipo: “estás tocando ahuastecado”, “ese adorno no está completo”, “así no lo tocaba mi papá”. En otras ocasiones me comparaban con otros músicos de la región como reconocimiento a mis avances o para marcar mis errores. En la convivencia cotidiana pude ubicar en su justa dimensión el sentido de sus comentarios, en donde se ponía de manifiesto la complejidad de sus relaciones familiares, comunales y regionales. Así me fui percatando que, afinidades, desacuerdos, rencillas, con músicos, “gestores culturales”, periodistas, políticos, investigadores, burócratas de instituciones culturales estatales o nacionales y otros actores sociales, tenían incidencia en su práctica musical. Generalmente para explicar ciertas posiciones o conductas salía a relucir la historia inmediata de sus antecesores. Pasado, presente y anhelo de futuro se fundían en las decisiones sobre su práctica musical. Para adentrarnos en dicha complejidad he recurrido a las teorías y metodologías utilizadas por la etnomusicología. Así fue como en el año 2005, inicié de manera sistemática el estudio de la música de Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas. Aprovechando mi situación, juzgué pertinente seguir la propuesta metodológica de Hood. Recordemos que, además de lo señalado, este etnomusicólogo propone como condición del bimusicalismo, que el investigador tenga una sólida formación musical de su propia cultura de tal manera que pueda manejar e interpretar los dos códigos, con el fin de hacer un análisis más consistente del sistema musical estudiado. En este sentido, mis estudios de la música mexicana de otras regiones, junto con mi formación como etnomusicólogo en la licenciatura y maestría en la Facultad de Música de la UNAM, me permitieron cumplir con esta condición y tener una visión *emic* y *etic* del fenómeno estudiado.

Debido a lo anterior, en este capítulo analizo, en primer lugar, la clasificación del repertorio musical de la subregión de estudio que hacen los músicos y, que algunos investigadores desde una visión *emic* reproducen sin ningún examen, quedándose en el nivel de la descripción. En segundo lugar, identifiqué las contradicciones de la explicación *emic*, para hacer un análisis *etic* de las características intramusicales del repertorio con el fin de encontrar sus diferencias y semejanza, es decir, los rasgos pertinentes sobre los cuales se establecen las reglas que definen los géneros del sistema musical.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Al respecto Harris, es claro al señalar que: "Lo que caracteriza a las operaciones de tipo *emic* es la elevación del informante nativo al estatus de juez último de la adecuación de las descripciones y análisis del observador. [...]. El rasgo distintivo de las operaciones de tipo *etic* es la elevación de los observadores al estatus de jueces últimos de las categorías y

Como sostiene Harris (1982: 49) "...las estrategias que se limiten exclusivamente a las perspectiva emic o a la etic no pueden satisfacer los criterios de una ciencia orientada hacia mentas de una manera tan efectiva como aquellas que abarcan ambos puntos de vista." No se trata, como sostiene este mismo autor, de convertir lo etic en emic ni lo emic en etic, sino, de ser posible, "explicar el uno en función del otro" (1982: 51).

### 3.2 Clasificación *emic* de la música calentana

Lo que interpretaban los músicos en cada ocasión musical estaba pautado por reglas no escritas, que servían como orientadoras de lo que la gente esperaba escuchar. Es decir, tenían certeza del repertorio que se debía ejecutar en cada ocasión musical, así como de la dotación instrumental con que se debía interpretar. Ello es posible gracias a que de forma empírica –de la práctica continua, del *habitus*, que deriva en experiencias previas, propias o transmitidas– clasificaban su música (véase Zemelman, 1987). Las formas de clasificar, de ordenar los elementos de un fenómeno social, como lo es la música, permite a los músicos y a sus escuchas partir de un conocimiento estético común, estructurado que se presenta como evidente, como natural. Cuando en el trabajo de campo interrogas a las personas sobre ciertos aspectos religiosos, musicales o de otra índole, en muchas ocasiones responden, "es que así es, así se acostumbra".

Los criterios de clasificación son diversos, de ahí que existan diferentes categorías nativas para un mismo repertorio. Sin embargo, existen taxonomías más o menos comunes a todos los músicos, lo cual les permite actuar y decidir frente a contextos y ámbitos determinados. Al respecto López Austin escribe: "La clasificación conduce a un nivel de economía de pensamiento que permite actuar en la sociedad y frente a la naturaleza" (López Austin, 2006: 205). En la actualidad, los músicos de la subregión dividen este amplio repertorio en tres grandes categorías nativas: 1) *Música de rastra, raspa o arrastre*; 2) *Música semi-clásica, de sala o piezas*;<sup>102</sup> 3) *Música de capilla o para imágenes y difuntos*. ¿Qué criterios utilizan para elaborar esta taxonomía? Para responder a esta pregunta, tenemos que ver cómo se agrupa su repertorio en estas categorías.

---

conceptos empleados en las descripciones y análisis. La prueba de la adecuación de las descripciones tic es única y exclusivamente su capacidad para generar teorías fructíferas desde un punto de vista científico sobre las causas de las semejanzas y diferencias socioculturales" (1982: 47).

<sup>102</sup> Algunas de estas categorías nativas han sido documentadas por otros investigadores que han trabajado la subregión, tal es el caso de Paraíso, quien señala que: "El repertorio musical de Tierra Caliente está compuesto por estilos musicales que han ido pasando de generación en generación. Éstos se pueden agrupar en dos géneros principales: piezas y música de arrastre o de raspa" (Paraíso, 2007b: 115). Dicha investigadora olvida incluir la música de las capillas o imágenes y difuntos.

### 3.2.1 Música de rastra, raspa o arrastre

Cuando a los músicos se les pregunta cuál es la música de rastra, comúnmente responden que es el gusto y el son. Incluso afirman que ésta es su música tradicional, la que les da identidad. Debo aclarar que en este momento no pretendo hacer un análisis musical a profundidad de estos géneros, sólo busco destacar algunos rasgos generales que nos permitan, por un lado, distinguir el gusto del son y, por otro, entender el porqué actualmente los músicos suelen decir que la música de rastra está conformada sólo por estos géneros musicales a pesar de que en ellos incluyan otras formas.

Al cuestionar a los músicos sobre la diferencia entre estos dos géneros, suelen responder que: “los sones son más alegres y no se cantan y los gustos se cantan y tienen un tempo más lento”. Investigadores como Paraíso, Martínez Ayala, entre otros, generalmente quedan convencidos con lo que en un primer momento expresan los músicos, de tal forma que suelen repetir que la diferencia entre estos géneros está en el tempo, lento o rápido, y en la presencia o ausencia del canto. Martínez Ayala explica que el gusto es “una composición musical de dos o más frases melódicas, generalmente en tiempo de 3/4.<sup>103</sup> Es una regla que se acompañen con coplas de las cuales la más comunes (sic) es las sextilla octasílabas [...] en esta región al son no lo acompañan coplas, es puramente instrumental (salvo El maracumbé y La tortolita que sí tienen coplas)” (2010: 165).<sup>104</sup> Paraíso agrega que, además de estas diferencias, existe una distinción en la estructura de cada género.

Lo que generalmente se conoce como son calentano incluye tanto sones como gustos.<sup>105</sup> Las principales diferencias entre ambas formas consisten en que el gusto es cantado y el son es instrumental –aunque existen algunos sones cantados–, en cómo **la naturaleza vocal del gusto determina la organización musical y la estructura de la pieza**, y en el tempo más lento del gusto y más incesante del son (Paraíso, 2007a: 96, las negritas son mías).

---

<sup>103</sup> Martínez Ayala (2010) confunde el tempo con el compás. El compás es la expresión de la métrica de una idea musical, y está relacionado con la organización de pulsos, acentos de ciertas unidades rítmicas, mientras el tempo se refiere a la velocidad y emoción con la que se interpretan estos conjuntos de pulsaciones y acentos, es decir, con la agógica.

<sup>104</sup> En este mismo sentido Villanueva escribió: “El gusto calentano es una melodía emparentada con el jarabe y el son, tocado más lento y siempre cantado con coplas de amor o picarescas y a veces históricas, mientras el son calentano es más rápido y puede no tener letra o copla.” (1999: 134).

<sup>105</sup> Es importante aclarar que la categoría de “son calentano” que agrupa al gusto y al son ha sido impuesta por investigadores e instituciones culturales. Sin embargo, para los músicos, la categoría que engloba al son y al gusto es la de “música de rastra”.

Esta diferencia en la estructura la explica de la siguiente manera:

La estructura general de un son es la siguiente: el violín toca 1) el tema o son (dos veces); 2) una sección de adornos; 3) el son sin ser repetido (y opcionalmente); 4) otra sección de adornos y 5) cadencia final. En los gustos, 1) el violín introduce el tema (puede ser el verso completo, un fragmento del mismo o una melodía basada en el tema); 2) el violín toca algunos adornos antes del verso (opcional) o se canta el primer verso; 3) versos y adornos alternan hasta que se hayan cantado todos los versos; 4) el violín toca los últimos adornos después de que el último verso ha sido cantado y 5) cadencia final (2004: 184).

Los investigadores antes citados también tratan de diferenciar estos dos géneros a partir del compás en el que se ejecutan, llegando a contradecirse. Por ejemplo, Martínez Ayala (2004: 179) nos dice que el gusto está en 3/4 y el son en 6/8. Contrario a esta postura, Paraíso reconoce, junto con otros autores, la combinación de compases de 3/4 y 6/8 tanto en el son como en el gusto, pero extrañamente concluye que “Los sones suelen estar en compás de 3/4 y los gustos en 6/8” (2004: 184). Conforme a lo establecido por los músicos e investigadores antes citados, las diferencias principales entre son y gusto serían las siguientes:



Frente a las diferencias que establecen estos investigadores me surge la siguiente pregunta: ¿qué pasa si tocamos un son cantado en tempo lento respetando la estructura del gusto, se convertiría en un gusto? O, por el contrario, si tocamos más rápido un gusto sin letra respetando la estructura del son, ¿se convierte en un son? La respuesta que manifestaron los músicos de la región a este cuestionamiento fue un categórico “no”. Entonces ¿cuáles son los rasgos pertinentes que diferencia a un gusto de un son? En el contexto de aprendizaje musical los músicos explican que la diferencia principal entre estos géneros es el ritmo o “golpe” que hace la guitarra y la tamborita. Este rasgo musical es el que permite no confundir un son con un gusto independientemente del tempo o la presencia o ausencia de coplas. Además debemos aclarar que, si bien es cierto que músicos de la región suelen decir que el *gusto* se escribe en  $\frac{3}{4}$  y el *son* en  $\frac{6}{8}$ , en el proceso de enseñanza de esta música nos percatamos de que la combinación de estos compases se da en diferentes niveles, generando una rítmica compleja, donde incluso hay patrones rítmicos que tienen una función específica dentro del discurso musical.<sup>106</sup> La diferencia entre estos dos géneros no está en el compás –ya que el  $\frac{3}{4}$  y el  $\frac{6}{8}$  se encuentran presentes en gustos, sones y otros géneros musicales que se han agrupado en estas categorías–, sino en la organización rítmica (patrón rítmico) y su acentuación, como veremos más adelante.

### 3.2.2 Diferencia rítmica entre el gusto y el son

Cuando los maestros nos enseñan a tocar guitarra o tamborita, siempre empiezan por el ritmo básico que distingue al *gusto* del *son*.<sup>107</sup> El “golpe” del gusto, en el caso de la tamborita, es el resultado de la superposición del compás de  $\frac{6}{8}$  (mano derecha) y  $\frac{3}{4}$  (mano izquierda). Hugo Salmerón solía decirnos que la mano izquierda le va contestando a la mano derecha.<sup>108</sup> Para una mejor comprensión, separo lo que hace cada mano, y lo presento de acuerdo con la estrategia de enseñanza de este tamborero:

---

<sup>106</sup> Como señalamos en el segundo capítulo, “la nota se regó” con la entrada de las bandas de viento y después con la conformación de las orquestas de baile. Sin embargo, aunque varios músicos sabían leer y escribir partituras la música de rastra se siguió transmitiendo preponderantemente de manera oral, incluso, en la actualidad las bandas de viento no acostumbran escribir los gustos y sones.

<sup>107</sup> Además de las clases de tamborita con el maestro Hugo Salmerón, también tomé algunas clases con Máximo Julio Crispín, tamborero de gran experiencia originario del municipio de Ajuchitlan.

<sup>108</sup> Hugo Salmerón García fue mi maestro de tamborita. Debo señalar que él se formó de niño en las bandas de viento y las orquestas de baile que dirigía su papá Filiberto Salmerón. La tamborita la aprendió años más tarde, cuando hubo necesidad de acompañar a su papá quien, ya sin banda de viento y orquesta de baile, decide conformar su grupo de cuerda integrado por sus hijos Rigoberto, J. Guadalupe y Hugo. Con ellos grabó tres discos.

Ejercicio 1:

Ejercicio 2:

Ejercicio 3:

El ejercicio tres es el golpe completo del gusto que hace la tamborita de acuerdo con el maestro Hugo Salmerón. En el caso de la tamborita el golpe básico se va intercalando con una serie de juegos rítmicos que tienen una función determinada dentro del discurso musical. Estos juegos rítmicos generalmente reciben un nombre: “entradas”, “redobles”, “banqueos”, “remates y salidas”. Con esos elementos los tamboreros juegan e improvisan siguiendo ciertas reglas que explicaremos en el siguiente capítulo.

En el caso de la guitarra sexta, la guitarra panzona o túa, el rasgueo es una síntesis del golpe de la tamborita que se hace con una sola mano.<sup>109</sup> La letra “I” (índice) se refiere a un golpe en dirección descendente y la “P” (pulgár) hace referencia al rasgueo en dirección ascendente, ejemplo:

#### Guitarra

<sup>109</sup> La guitarra panzona o túa es un cordófono endémico de la región de cinco ordenes de cuerdas, una de ellas doble. Esta guitarra estaba encargada del acompañamiento armónico. En el siguiente capítulo haremos una descripción más detallada.

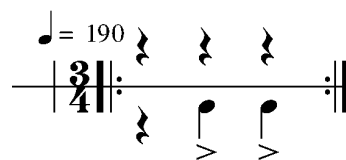


Como se puede observar desde el primer ejercicio que nos enseñó Hugo Salmerón se encontraba el patrón rítmico básico del gusto, que se repite en el rasgueo de la guitarra sexta o en la panzona. En un compás de 6/8 los acentos estarían en el primero y quinto octavo. Sin embargo, ya en la ejecución de un gusto nos percatamos que generalmente la frase rítmica empieza en anacrusa, de tal manera que el primer tiempo realmente corresponde al último de la frase rítmica, ejemplo:

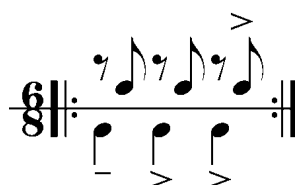


En el caso de la guitarra sexta y de la guitarra panzona, el rasgueo también se ve enriquecido con otros mánicos que el guitarrero va desarrollando, dependiendo de su experiencia y habilidad. Cabe señalar que los juegos rítmicos realizados por los guitarreros son una adaptación de algunos adornos rítmicos que se hacen en la tamborita.

En cuanto al ritmo del son, Hugo Salmerón comentaba que “es como tocar un vals”. Es decir, en un compás de 3/4 golpeas con la mano que sostienes el bolillo –que en los diestros corresponde a la derecha–, el segundo y tercer cuarto. Ejemplo:



Cuando la mano que sostiene la baqueta responde –que en los diestros es la mano izquierda–, se golpea el segundo, cuarto y sexto octavo en un compás de 3/4, sin embargo, cuando se conjugan se hace en un pulso binario, con una división ternaria, es decir en compás de 6/8, acentuado el tercer y quinto octavo. Esto se realiza en el rasgueo básico del son. Ejemplo:



Este mismo patrón rítmico es el que se realiza en el rasgueo de las guitarras sexta y panzona. Los acentos se hacen en el tercero y quinto octavo. La “I” (índice) corresponde a un golpe descendente y la “P” (pulgar) a un golpe ascendente:



Una vez que se domina el golpe básico, el maestro procede a enseñar las entradas, salidas, los redobles y adornos. El juego rítmico se vuelve rico y complejo, donde las síncopas y la polirritmia están presentes en todo momento. Esta complejidad rítmica es significativa a tal grado que es el rasgo pertinente para hacer la diferencia entre los *sones ejecutivos*, *trozados* o *atravesados* y los *sones derechos*.<sup>110</sup> En los sones ejecutivos o *atravesados*, el discurso melódico de los temas y las *coreografías*<sup>111</sup> utilizadas, se caracterizan por frases que comienzan en un contratiempo, por ejemplo, en el segundo octavo del compás, con lo que se crea un tema melódico que comienza con una anacrusa larga. También, estos temas melódicos hacen uso frecuente de síncopas y de acentuaciones en los tiempos débiles del compás, o marcando las alternancias de acentuaciones del compás sesquiáltero. Para ejemplificar utilizamos el son *Ahí viene File*, grabado por Filiberto Salmerón y su conjunto en 1983 en discos Salgar:

<sup>110</sup> Martínez Ayala intenta hacer la diferencia entre un son *atravesado* y un son *derecho*, sin embargo, nunca explica a qué se refieren los músicos cuando dicen “once golpes por compas” ni que “...el violín y la guitarra no se cruzan rítmicamente”, lo que al final crea más confusión (2004: 179).

<sup>111</sup> El término *coreografía* es utilizado en la danza para referirse a una estructura de movimientos que se suceden unos a otros para crear figuras que se desarrollan en el espacio. De acuerdo a Craine y Mackrell (2004) desde el siglo XVIII, se entiende por *coreografía* el arte de componer danza. En la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas, la palabra *coreografía* es utilizada por algunos músicos para referirse a un repertorio de estructuras melódicas que pueden ser incorporadas al desarrollo del discurso musical de gustos y sonos. Existen *coreografías* específicas para cada género.

**vivo** ♩ = 180

Guitarra

Violin

Guit.

Guit.

Guit.

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar and violin. It begins with a tempo marking 'vivo' and a quarter note equal to 180 beats per minute. The time signature is 6/8. The guitar part (top staff) starts with a rest for the first measure, then enters with a series of chords, many of which are accented. The violin part (middle staff) plays a melodic line with accents and slurs. The score is divided into four systems, each labeled 'Guit.' on the left. The first system covers measures 1-4, the second covers measures 5-8, the third covers measures 17-20, and the fourth covers measures 21-24. The guitar part in the second system has a measure number '5' above the first measure. The third system has a measure number '17' above the first measure. The fourth system has a measure number '21' above the first measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

La construcción melódica de los sonos ejecutivos suele provocar una sensación de inestabilidad o incertidumbre rítmica y métrica, ya que las acentuaciones de las frases que ejecutan los violinistas, sólo coinciden con las acentuaciones de la guitarra cuando no están en el primer tiempo, generándose otro pulso sobrepuesto al pulso natural de los compases. Este pulso sobrepuesto también puede percibirse como si hubiera un desfase métrico. En otros casos, deja de ser una sensación y se convierte en un desfase literal entre la melodía y el acompañamiento. Por ejemplo, en las coreografías de *Abí viene File* se puede apreciar cómo un mismo motivo melódico “a” y un mismo motivo melódico “b” aparecen posteriormente situados en otro momento del compás, por lo que los nombramos “a1” y “b1”. Este

análisis permite que nos percatemos con claridad del desfase de los motivos melódicos que se lleva a cabo en las variaciones melódicas que ejecuta el violín. Cuando este procedimiento sucede suele decirse que la melodía se atravesó o que el son está atravesado. A continuación mostramos la partitura de las coreografías del son donde se puede apreciar lo señalado.

25

Guit.

a

30

Guit.

b

Ahí viene File

3

35

Guit.

a1

40

Guit.

a1 b1

45

Guit.

49

Guit.

Cómo se puede ver en las transcripciones, el desfase métrico también se da porque, en algún momento del son, el acompañamiento rítmico agrega un tiempo de más a uno de sus compases, provocando que las frases melódicas, sin ser modificadas se acomoden de una manera distinta en los compases subsiguientes. Ésta es otra de las maneras de atravesar un son. El ejemplo que mostramos corresponde al son “El grosero”:

**A**

The musical score is written in 6/8 time with a tempo of 180. It features two staves: Guitar and Violin. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into four systems, each with a measure number on the left:

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled 'Frase (a)'. The guitar part has a chord change from F to Bb at measure 5. The violin part has a melodic phrase starting at measure 2.
- System 2 (Measures 6-10):** Labeled '2 octavos agregados'. The guitar part has a chord change to C at measure 7. The violin part continues its melodic line.
- System 3 (Measures 10-15):** Labeled 'Frase (e) desplazada'. The guitar part has a chord change to F at measure 11. The violin part continues its melodic line.
- System 4 (Measures 15-20):** Labeled 'F'. The guitar part has a chord change to F at measure 16. The violin part continues its melodic line.

En principio el patrón rítmico es el rasgo pertinente que identifica a un repertorio clasificado como gusto y lo distingue de un repertorio clasificado como son. Esta oposición en el patrón rítmico lleva

implícita una diferencia en el rango agógico de cada uno de estos géneros musicales. Pero ¿qué otras diferencias existen entre estos dos géneros?

### 3.2.3 Diferencias estructurales entre el gusto y el son

Además de estas características rítmicas, existen diferencias en la manera que se estructura cada uno de estos géneros musicales. El rasgo musical pertinente está en la melodía; cuando uno aprende a tocar un *gusto* en el violín, además del tema melódico debes aprender otras melodías que de acuerdo con Hugo Salmerón se conocen como *coreografías*, o *motetitos*.<sup>112</sup> En la región, músicos como Natividad Leandro, Rigoberto Salmerón y Juan Reynoso, también suelen referirse a estas frases musicales como *variaciones* o *adornos*. Así, en un primer momento, estos términos parecen formas de nombrar una misma cosa, sin embargo, en el transcurso de mi formación musical y a través de la experiencia como ejecutante, me percaté de que éstos hacen referencia a la función que tiene cada una de estas melodías dentro del discurso musical.

Las “coreografías” o “motetitos” son melodías integradas generalmente por dos frases musicales. Cuando nos iniciamos como violinistas en el aprendizaje de esta música, los maestros suelen enseñar un repertorio de *coreografías* sencillas. Después te van enseñando otras melodías que, por su dificultad técnica o característica melódica, tienen la función de ornamentar, por eso reciben el nombre de “adornos”. También están las que tienen la función de juntar o enlazar dos frases musicales distintas o unir el final de la copla con la parte instrumental, éstas reciben el nombre de “puente”. Por último, de todas las *coreografías* y “puentes” que aprendes puedes hacer “variaciones”, éstas llegan a ser tan complejas que se consideran adornos. Hay que agregar que existe un repertorio específico de melodías o *coreografías* para gustos en tonalidad mayor y otro para gustos en tonalidad menor; éstas se intercalan a voluntad del violinista, incluso solían improvisarse. Algunas de estas coreografías modulan a tonalidades vecinas. A continuación muestro algunas de estas frases musicales de acuerdo con su función:

---

<sup>112</sup> Hugo Salmerón me decía: “tienes que aprenderte esas coreografías” y después aclaraba, mi papá también las solía llamar “motetitos”. Sabemos que el motete fue una forma musical importante de la música polifónica desde el siglo XIII hasta el XVIII. Los motetes constaban de variaciones polifónicas que se hacían sobre el *Cantus Firmus*. La voz que hacía este contrapunto sobre el esquema del *Cantus Firmus*, se le llamó motete, probablemente los músicos calentamos utilizaron esta categoría para resaltar el carácter de variación que pueden tener las coreografías dentro del discurso musical. Para iniciar mi aprendizaje de gustos, interpretados en el violín, Rigoberto Salmerón me proporcionó un casete con diferentes “coreografías” unas en tonalidad mayor y otras en tonalidad menor. Después de que las aprendí, ya me explicó la manera de combinarlas. (Para saber más sobre el *Cantus firmus* y el *motete* consultar Latham, 2014).

- *Coreografía sencilla y su variación.* Muchas veces los violinistas inician el proceso de aprendizaje enseñando un repertorio de estas coreografías sencillas. Éstas presentan una parte A, que en muchas ocasiones se repite, y después una frase B que también suele repetirse.

Frase A



Frase B



Variación de la coreografía.



- *Coreografía que tiene la función de puente y su variación.* Covarrubias (2010), a través de un análisis paradigmático, también encuentra que existen ciertas frases musicales que dentro del discurso tienen la función de enlazar. Éstas generalmente se componen de una frase. Es decir, es una frase A dividida en su antecedente y consecuente como se muestra a continuación:



En ciertas ocasiones un violinista puede cubrir todo el interludio musical sólo con las variaciones que haga del puente. Esta decisión va a depender, entre otras cosas, de la presencia o ausencia de bailarines, de otros músicos, de la emotividad de la fiesta, es decir, de la ocasión musical. Ahora mostramos algunas de las variaciones del puente:

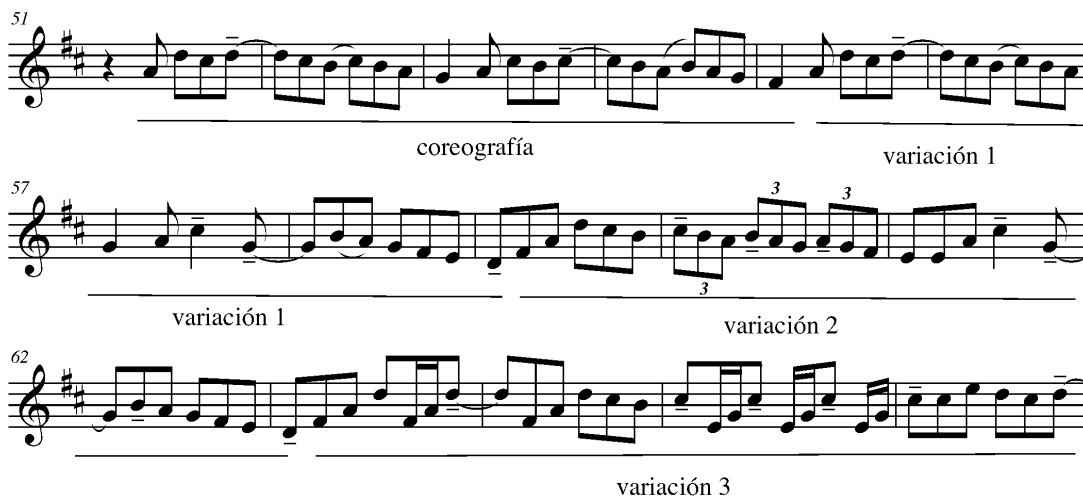
Variación 1:



Variación 2:



- *Coreografía que tiene la función de adornar.* En este caso es importante diferenciar entre los adornos y las variaciones complejas que derivaron de coreografías. De acuerdo con Covarrubias (2010), las coreografías se estructuran AABB, mientras que los adornos utilizan otras maneras de ordenar las frases y secciones musicales. Para ejemplificar, mostramos primero una coreografía sencilla y enseguida veremos cómo se logran variaciones que van a adquirir la función de adorno.





Coreografía que tiene la función de adornar:

Además de las coreografías, los músicos emplean motivos melódicos que sirven para cerrar los interludios musicales e indicar que se va a cantar alguna copla, y otros para “salir” o “rematar” el gusto.<sup>113</sup> Estos motivos melódicos no son considerados coreografías. Ejemplos:

- *Motivo melódico para cerrar el interludio musical.*

- *Motivo melódico para terminar el gusto.*

<sup>113</sup> Paraíso en su tesis sobre la “Música de la Tierra Caliente del Balsas, Guerrero, México” escribe: “Después del último verso y de los últimos adornos, el violín termina con la misma cadencia final que se utiliza en los sones y que suele consistir en una escala descendente desde la dominante y un arpeggio ascendente que resuelve en la tónica” (2004: 133). Esto es lo que algunos músicos llaman el final o salida y es a lo que me refiero con motivo melódico para rematar el gusto. Cabe señalar que Paraíso distingue los “adornos” de lo que ella llama “fórmulas instrumentales” o unidades melódicas que pueden ser ascendentes o descendentes hacia la tónica y que los violinistas utilizan para anunciar el comienzo de los versos cantados o de las secciones de adornos que siguen a la sección vocal” (2004: 133-134). Estas fórmulas las divide en “fórmulas de salida de la parte instrumental a los versos” y “Fórmulas de salida de los versos a la parte instrumental” (2004: 134). La primera fórmula de salida de la parte instrumental es el motivo melódico que sirve para cerrar los interludios musicales y dar paso al canto; en cuanto a la segunda fórmula de salida del verso a la parte instrumental, en realidad se trata de estos puentes que pueden ayudar a “unir” la parte del verso con una coreografía o adorno.

Estas *coreografías*, puentes, adornos y motivos melódicos para cerrar el interludio musical o terminar el gusto se intercalan en los diferentes gustos. Es deseable que el violinista no repita las coreografías y adornos en los diferentes gustos que interprete en un momento dado. Es importante señalar que el tema melódico es lo que permite a la audiencia reconocer qué gusto se está interpretando, en su defecto, necesita escuchar las coplas, ya que éstas se cantan conforme al tema melódico del gusto. Generalmente los temas melódicos constan de dos secciones AB que se pueden estructurar de manera doble o sencilla: AABB o AB. Mostramos el tema melódico del gusto "Dime, morenita mía" que presenta la siguiente estructura AA'B y Salida. La parte A se compone de 4 frases musicales: a-b-c y d.

Violin

A

a b c

d

B

Salida

A continuación mostramos de manera esquemática un ejemplo de cómo se puede estructurar un gusto:

Sección	A	A'	B	A''	C	A'''	D
<b>Interacción: parte instrumental, copla y danza</b>	Instrumental / zapateado	Cantado / valseado	Instrumental / zapateado	Cantado / valseado	Instrumental / zapateado	Cantado / valseado	Instrumental / zapateado
<b>Interacción las partes instrumentales y líricas.</b>	Tema / motivo melódico para cerrar el interludio musical	Copla con estribillo	Coreografía y/o puente con sus variaciones / motivo melódico para cerrar el interludio musical	Copla con estribillo	Puente y adorno / motivo melódico para cerrar el interludio musical	Copla con estribillo	Puente y motivo melódico para terminar el gusto.

Los sones también tienen *coreografías* pero son distintas a la de los gustos, es decir, las *coreografías* de los gustos no se pueden intercalar en un *son*. De tal manera que tenemos melodías específicas para los gustos en tonalidad mayor y otras para gustos en tonalidad menor; además hay otras ideas melódicas para los sones. Sobre las *coreografías* de los sones, también se hacen variaciones melódicas y algunas pueden funcionar como puentes.<sup>114</sup>

Si bien es cierto que las *coreografías* y adornos no se establecen de antemano, hay frases figuras melódicas que el violinista acostumbra en ciertos gustos o en determinados sones. También es común que se prefieran ciertas combinaciones sobre otras, de tal manera que el repertorio y la manera de combinar estas *coreografías* se vuelven rasgos estilísticos que identifican a cada violinista de la región. Esta libertad que tiene el violinista de combinar, incluso de crear sus propias *coreografías*, obliga a los *segunderos*<sup>115</sup> y guitarristas a estar atentos al discurso melódico que se va tejiendo. Los “segunderos” tienen que seguir las *coreografías* que hace el primer violín y en caso de que éste adorne, improvise o toque variaciones que no se puedan seguir, entonces se acompaña tocando dobles cuerdas al ritmo del *gusto* o *son*, según sea el caso, haciendo los cambios armónicos pertinentes. Asimismo, el guitarrero de preferencia debe manejar el mismo repertorio que el violinista; es decir, gustos y sones (entre otros géneros musicales) que utilizan varias progresiones armónicas, ya que es distinto el acompañamiento armónico del tema, al de las *coreografías* o adornos, así que el guitarrero ya debe saber de antemano cuáles son las progresiones armónicas pertinentes para acompañar cada tema, cada *coreografía*, cada adorno y cada puente. Ésta es la razón por la cual los violinistas tienen un guitarrero preferido que procuran que

<sup>114</sup> Ejemplo de las *coreografías* para son se pueden ver en la partitura del “son” Ahí viene File antes citada.

<sup>115</sup> Se le llama “segundero” a los violinistas que están encargados de tocar la “segunda voz”.

siempre los acompañe a sus “compromisos”,<sup>116</sup> sobre todo, si saben que llegarán otras paradas de músicos. De tal manera que la ocasión musical muchas veces determina el número de coreografías o adornos que se intercalen en un gusto o en un son.

En un primer nivel tenemos que hay un patrón rítmico y un tempo que distinguen al gusto del son. En otro, el *modo* es el rasgo pertinente que diferencia los gustos mayores de los menores, y es la complejidad rítmica la que separa los sones derechos de los sones atravesados, trozados o ejecutivos.<sup>117</sup> Con base en estas características musicales los músicos de la región establecen una subdivisión de los gustos y sones.

“Géneros musicales”	Clasificación según rasgo musical
<b>GUSTOS</b>	En modo mayor En modo menor
<b>SONES</b>	Ejecutivos, atravesados o trozados. Sones derechos.

Habiendo llegado a este punto, nos cuestionamos si éstas son las únicas diferencias entre estos géneros. Gracias a la interacción con músicos viejos de la región encontramos que utilizaban otros criterios para establecer diferencias entre los sones.

### 3.2.4 Sones y sones zapateados.

Músicos de la región con los que pude platicar o entrevistar, entre los que se encontraban Juan Reynoso (2005), Zacarías Salmerón (2005 y 2009) y Natividad Leadro (2009), llegaron a diferenciar entre sones y sones zapateados; sostenían que los primeros se cantan y los segundos, no. Como ya señalamos, tanto

<sup>116</sup> Varios músicos de la región le llaman “compromisos” o “tocadas” a las ocasiones musicales donde los contratan.

<sup>117</sup> Se llama modo musical a la manera en que se organizan los tonos y semitonos dentro de una octava. De acuerdo a la música de la Antigua Grecia, existen siete modos y cada uno corresponde a las siete notas de la escala occidental. Los términos “modo”, “tono” y “tropo” fueron introducidos por Boecio a comienzos del Siglo VI, para referirse a las siete escalas de una octava formada en las teclas blancas del piano a partir de las notas la [hipodórico], sol [hipofrígio], fa [hipolidio], mi [dórico], re [frigio], do [lidio] y si [mixolidio]. “La aparición gradual de una enorme cantidad de textos clásicos griegos trajo gran confusión respecto a este tema. Desde la parición del tratado *Alia Musica* los teóricos medievales habían llamado dórico al modo de *re*, pero para Boecio el dórico era el modo de *mi*, y después Zarlino asignó ese nombre para el modo de *do*.”(Latham, 2008: 968)

Paraíso (2004) como Martínez Ayala (2004 y 2010), agrupan estos dos “tipos de sones” en la misma categoría de son. Los sones con letra se presentan como algo “raro”, como excepción a la regla. Efectivamente, en la actualidad se conocen pocos sones cantados; nosotros hemos podido escuchar sólo seis: El maracumbé, La tortolita, El gavián, El toro sin caporal, La indita y La gallina. Estos sones son atribuidos a músicos que nacieron a mediados del siglo XIX o principios del XX. Por ejemplo, hay músicos en la región que dicen que El maracumbé fue compuesto por Juan Bartolo Tavira; sin embargo, testimonios como el del músico y campesino Rafael Ramírez Torres, de Huetamo, señalaba que: “cuando este son lo tocaba mi padre, ya era antiguo; sabrá Dios desde cuando será” (citado por Martínez Ayala, 2004: 179). Cabe señalar que cuando Martínez entrevistó a este músico contaba con 83 años de edad. En el caso de La tortolita, músicos como Zacarías Salmerón e investigadores como Stanford aseguran que fue compuesto por J. Isaías Salmerón Pastenes; pero los miembros de la familia Tavira, como otros músicos de la región se la adjudican a Juan Bartolo Tavira. La música de El gavián, también conocido como El pichón, se le atribuye a Asunción Urióstegui, y según Arteaga *at al* (2014) este son fue conocido como “La Ignacia” y se cantaba con una letra distinta a la que ahora se conoce. Al respecto Rigoberto Salmerón me comentaba que es un son viejo del cual no se conoce su autor, pero que varios de los versos que se cantan en éste, fueron compuestos por su abuelo don Beto Salmerón. En el caso de El toro sin caporal, Juan Reynoso se atribuye su composición, no obstante, en la grabación que hizo en 1980 y que fue realizada por la Universidad Autónoma de Guerrero, está registrada como de dominio público y sólo se le reconoce su aporte como arreglista. En este sentido Zacarías Salmerón Daza me comentó que ese son es muy viejo y que él y Juan Reynoso lo aprendieron de J. Isaías Salmerón. Por último el son de La indita, forma parte del Jarabe Calentano compuesto por Filiberto Salmerón con gustos y sones viejos que se solían ejecutar en los jarabes que él escuchaba interpretar a principios del Siglo XX. Más allá de los derechos de autor, lo que me importa destacar en este momento es que se trata de un repertorio viejo, por lo menos de 100 años de antigüedad, por lo que los músicos antes citados han de haber incorporado versos y arreglos a un repertorio ya conocido. Al respecto, Arteaga narra la conversación sostenida con el violinista don José M. Arteaga, en San Miguel Totolapan, en 1904. Después de haber interpretado el son de La rabia: “...don José Guichochea, un hombre de aproximadamente 75 años, le entregó como premio un violín por haber ejecutado ese son. Preguntó al interprete quién se lo había enseñado; al responder que su maestro don Dolores Alonso, comentó: `Ese son no lo había escuchado desde la invasión de los gringos’” (2014: 17).<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Hay un son zapateado titulado “La rabia” que se atribuye a J. Isaías Salmerón, no sabemos si se trata del mismo son o de otro con el mismo nombre.

En contraste con el número de sones que se cantan, los llamados sones zapateados representan el mayor porcentaje conservado en la memoria de los músicos calentanos. A decir de los músicos, esto no siempre fue así, había más sones cantados pero se perdieron o se olvidaron sus letras. De acuerdo con esta clasificación, la música de rastra quedaría ordenada de la siguiente manera:

<b>Categoría dominante / criterio: motivo rítmico</b>	<b>Sub-categoría / criterio: modo - complejidad rítmica</b>	<b>Algunos ejemplos.</b>
<b>Gusto</b>	Modo mayor (Criterio basado en la organización de tonos y semitonos)	"El gusto federal", "Tlapehuala lucido", "La india", "El pañuelo", "El guerrerense", "El huizache", "El desdichado", "A, qué bonita mujer", "Dime, morenita mía", "Los jardines", "La nopalera", "Coyuca de Catalán", "Santo Domingo", "El caimán", "El tecolotito", "Recuerda que me juraste", "Me dijiste que tú me querías", "El becerrero", etcétera.
	Modo menor (Criterio basado en la organización de tonos y semitonos)	"La rema", "La malagueña", "La mariquita", "Derrama mi alma triste", "Cuanto he sufrido", "La ayutlaquita", "El toro rabón", "No te imaginas mi vida", "Dinastía Salmerón", "Cómo quieres que una luz", "El nopilche", entre otros.
<b>Son</b>	Sones zapateados. (criterio basado en el baile)	"La rabia", "La endiablada", "El diablo", "El grosero", "El revoltoso", "La pichacua", "Son de Avellaneda", "Son de Pedro Pineda", "Son mudo", "Tócame si puedes", "Son guerrerense", "Los caballos", "El torete", "Ahí viene File", "El medio toro", "El toro de once", "El becerrillo", entre otros.
	Sones con letra (Criterio basado en la lírica)	"El maracumbé", "La tortolita", "El gávilan", "El toro sin caporal", "La indita", "La gallina".

Pero además de la presencia o ausencia de canto ¿existe alguna otra diferencia entre los sones y los sones zapateados? En un primer momento parece que no, sin embargo, la experiencia de interpretar este repertorio en los contextos festivos me permitió establecer una diferencia en su estructura y en el

uso y función.<sup>119</sup> En el contexto festivo los músicos suelen juntar un gusto con un son zapateado para generar un clímax aprovechando la emoción del evento o la presencia de un buen bailaror; esto no es común hacerlo con un son cantado, ya que suele interpretarse de manera separada. Un son zapateado sirve para probar a los buenos bailarores, también para que dos valientes “jueguen puntas”. Es más común su uso en jaripeos, peleas de gallos, incluso hay sones zapateados, como el Toro de once, que se puede ejecutar en el ámbito religioso para que bailen las *guananchas*.<sup>120</sup>

En cuanto al discurso musical también existen diferencias, pues la presencia del canto tiene como resultado que su estructura cambie. Se presenta el tema del son, después puede venir alguna coreografía y luego la copla, o la copla se presenta de manera directa, después vienen las coreografías y se regresa al tema o a una parte de éste, para anunciar la siguiente copla, así sucesivamente hasta tocar la cadencia final. En el caso de los sones zapateados se suele tocar dos veces el tema, después se va a las coreografías se regresa al tema y se vuelven hacer otras coreografías, se puede regresar al tema por tercera ocasión y se hacen coreografías para terminar con el remate o cadencia.

Tipo de son	Estructura
Sones cantados	Tema, copla (tema), coreografías, tema, copla (tema), coreografías, parte del tema, copla (tema), coreografías y cadencia final.
Son zapateado	Tema, que se repite dos veces, coreografías*, tema, coreografías y cadencia final.

\* El número de *coreografías* que se intercale entre cada tema es variable según el músico y el contexto de ejecución.

Es probable que en un pasado reciente los sones zapateados hayan sido considerados simplemente zapateados a diferencia de los sones que son cantados.<sup>121</sup> Esto sucede en otras regiones de nuestro país

<sup>119</sup> Merriam hace una diferencia entre uso y función: “Así pues, la palabra <<uso>> se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; <<función>> hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve” (2001: 277).

<sup>120</sup> Guanancha es un cargo religioso reservado a las mujeres dentro de las cofradías que fueron creadas por el obispado de Michoacán durante la Colonia. En Tlapehuala, las guananchas tiene un papel fundamental en la organización de la fiesta patronal dedicada a la “Virgen de la Asunción de María”, también conocida como fiesta mayor. Nadia Salmerón escribe: “Las guananchas son mujeres encargadas de buscar y elegir a los fiesteros, a las damas y a los galanes. También son las que adornan el jarro, las que cuidan, bailan y llevan los cirios al calvario, las que topan al toro y en general, las responsables de organizar y vigilar que la fiesta se lleve a cabo lo mejor posible” (2015: 93-94).

<sup>121</sup> Contreras (2012), indica que los músicos de los conjuntos de arpa grande de la región Planeca, hacen una diferencia entre el son y los “sones zapateados o ligerito.” Esta diferencia consiste en que los zapateados son: “...una pieza instrumental rápida y corta que antiguamente servía para el alarde entre algunos bailarores [...]. La cualidad musical en ellos, estriba en

y de países latinoamericanos, donde el zapateado no sólo hace referencia a una forma de baile, sino también a una forma musical específica.<sup>122</sup> Si bien, el zapateado como forma danzaria se presenta tanto en los gustos como en los sones cantados, no cabe duda que en los sones zapateados es donde destaca su lucimiento sonoro producido por el percutir del suelo o de la tabla con los pies de los bailadores.

¿Habría pasado algo semejante con el repertorio de los gustos? Es decir, que bajo la categoría de gusto se agruparan formas musicales que fueron consideradas, en un pasado reciente, distintas a los gustos.

---

una secuencia armónica de subdominate, dominante y tónica, lo que resulta congruente con zapateados de otras regiones de México” (2012: 181).

<sup>122</sup> En el *Diccionario de la Música. Española e hispanoamericana, vol 10*, coordinado por Casares, se puede leer: “Música y forma danzaria. Este término y sus derivados y/o americanismos (zapateao, zapateo, zapatiao) alude básicamente a las formas o pasos de baile que hacen énfasis en el sonido producido por los pies al bailar, así como a las figuras que con ellos hace” (2002: 1115).



## CAPÍTULO IV

### Categorías secundarias de la música secular calentana

Recuerdo que los músicos viejos con los que conviví comentaban con nostalgia que su repertorio estaba compuesto por remas, malagueñas e indias. Solían mencionar nombres de trovadores que eran buenos para las malagueñas y las indias: Beto Salmerón de Tlapehuala, Juan Bartolo Tavira de Corral Falso, Isidoro Rivera de San Juan Mina, entre otros. Al referirse a estas melodías en plural, me cuestioné sobre la forma en que los músicos actualmente agrupan este repertorio, pues para ellos estas melodías son gustos. De esta manera fui consciente de que parte del repertorio que se agrupa bajo las categorías de “gusto” o “son” no cumplen con las reglas que ya habíamos señalado. En esta situación tenemos a las malagueñas, indias y peteneras;<sup>123</sup> que si bien, se acompañan con el ritmo del gusto, no se estructuran de la misma manera, como demostraré más adelante. A este repertorio habría que agregar las remas y los San agustines, los cuales son considerados por algunos músicos e investigadores como gustos,<sup>124</sup> aunque debo de señalar que el San Agustín victorioso se acompaña con el ritmo del son o por lo menos más cercano a éste.

#### 4.1 Diferencias líricas y musicales entre malagueñas, indias, peteneras y remas

Las diferencias que algunos investigadores han hecho de este repertorio en la Tierra Caliente, se centran en las características líricas (Serrano, 1972; González, 2007). Mencionan que en el caso de malagueñas, indias y peteneras el canto se hacía en forma de contrapunto, es decir, era costumbre que cantaran dos repentistas o trovadores que se contestan de manera improvisada o, a partir de coplas que ya se tienen memorizadas sobre algún tema; en estos géneros, a excepción de las peteneras, no se utilizan estribillos comunes en la mayoría de los gustos. Celedonio Serrano, ya habían señalado que hay algunos géneros líricos que:

---

<sup>123</sup> Con respecto al origen de estos géneros Vicente T. Mendoza destaca la cuna peninsular de malagueñas, peteneras, jotas, pasacalles, fandangos y fandanguillos, entre otros “géneros líricos-bailables de rancio sabor español” (1956: 13). En contraste, Serrano niega su origen hispano y afirma que: “...por tradición se sabe, que tanto La Malagueña como La india y La Petenera, tuvieron su origen en Tlapehuala. Luego se extendieron por toda la cuenca de El Balsas, llegando a invadir más tarde las zonas que colindan con ella de los estados de México y Michoacán. Al mismo tiempo, cruzando la Sierra Madre del Sur, llegaron también a la Costa Grande al través de los cuartetos musicales denominados de “cuerda o arrastre”, que de la Tierra Caliente han ido asistiendo a las ferias religiosopopulares que año con año se verifican en Petatlán” (1972: 31).

<sup>124</sup> De acuerdo con la nota periodística del corresponsal Sergio Ocampo del periódico *La jornada*, Fernando Tavira declara que Juan Bartolo Tavira “Es autor del San Agustín, uno de los **gustos** más antiguos que hay, en el que narra cómo era un herradero en ese entonces...” (Lunes 24 de septiembre de 2018, en: <https://www.jornada.com.mx/2018/09/24/espectaculos/a13n2esp> las negitas son mías). Por su parte Martínez Ayala (2010: 116), considera que el San Agustín musicalmente “corresponde al género gusto”.

“... por tradición y de manera especial han servido más que otros para cantar [diversas coplas], porque no tienen letra determinada y son melodías de carácter general, abiertas, que aceptan sin límite de número ni de contenido ideológico el canto de coplas memorizadas lo mismo que el de las que surgen como frutos espontáneos de la improvisación. Tales melodías son, particularmente, las malagueñas, las peteneras y las indias” (1972: 29).

Por su parte González coincide en señalar que “La malagueña”, “La india” y “La rema”, son diferentes al resto de los gustos:

“La malagueña sigue la rítmica del gusto, en compás ternario, y es una canción que, si bien puede bailarse, suele, más bien, escucharse, como sucede también con ‘La india’ y ‘La rema’. Estos gustos, a diferencia de los más comunes, permiten la inclusión de coplas (generalmente, sextillas) de diversa temática que no necesariamente hacen referencia al título de la canción. “La malagueña” es, pues, una canción típicamente heteroestrófica del repertorio calentano...” (2007: 3).

Paraíso sostiene que: “Remas, malagueñas e indias son subgéneros dentro de los gustos calentanos. Comparten las principales características y estructuras generales del gusto, y utilizan el mismo acompañamiento en la guitarra” (2004: 168). Para ella la diferencia sólo está en las melodías y en la lírica. Martínez Ayala (2010), por su parte hace una diferencia entre “géneros musicales” y “géneros líricos” de la Tierra Caliente: “En otras ocasiones diversos géneros líricos no se distinguen en lo musical; por ejemplo: san agustines, indias, malagueñas, remas son diferentes en lo lírico, pero su música corresponde al género gusto, por ello hay quien dice, de manera errónea, ‘el gusto del San Agustín’” (2010: 166). Efectivamente, son varios los investigadores que han reconocido diferencias líricas en este repertorio, sobre todo, en cuanto a la estructura de las coplas, sin embargo, ninguno (Serrano, 1972; González, 2007; Paraíso, 2004 y Martínez Ayala, 2010), tiene claridad en las diferencias que existen en términos musicales y de sus usos y funciones, así que, de manera errónea, algunos llegan

afirmar que no existen tales diferencias.<sup>125</sup>

Sin hacer un análisis a profundidad, a continuación doy cuenta de las diferencias líricas, musicales, de sus usos y funciones más evidentes, de indias, malagueñas, peteneras y remas, con el propósito de demostrar que estamos frente a un repertorio distinto a los gustos y sones como lo consideraban los músicos viejos que vivieron en el periodo estudiado.

En nuestra subregión de estudio este repertorio se acompañaba con el ritmo del gusto, no obstante, en la parte melódica de malagueñas e indias no se utilizan *coreografías* de ningún tipo. En el caso de las remas veremos que, si bien se pueden presentar las *coreografías* con variaciones que se utilizan en los gustos en menor, tienen características líricas y musicales que también difieren del común de los gustos, como se verá más adelante.

#### 4.1.1 Indias

En la parte lírica Celedonio Serrano explica que, si bien en la Tierra Caliente predominan las coplas de seis versos, las cuales se cantan generalmente en indias y malagueñas, éstas son modificadas de acuerdo con las exigencias musicales. Para el caso de las indias afirmaba que:

“Las sextinas, sextillas o coplas de seis versos que cantan con la melodía de La India, no sufren más alteración en su estructura que la adición de un especie de estribillo o ribete que llevan al principio y que suele variar un poco, porque puede decirse: “eres indita del alma”; “india del alma”, o bien “oyes, indita del alma”, con lo cual la sextina se convierte siempre en una copla de siete versos” (1972: 53)

En las versiones de la Tierra Caliente que yo conozco, generalmente se inicia cantando: “India del alma”, “chinita del alma” o “indita del alma”. Por ejemplo:

Chinita del alma,  
ya los viejos como yo

---

<sup>125</sup> En un ensayo publicado en 2010, ya señalaba que bajo la categoría gusto, se encontraban formas musicales distintas como las malagueñas, indias y remas, “y que a través del tiempo, y de acuerdo a un sistema de transformaciones, llegaron a ser lo que ahora conocemos” (Camacho Jurado, 2010: 112).

todo se nos ha encogido.

La gracia que Dios nos dio

él mismo la ha recogido.

Solamente nos quedó

el pedo y el relinchido.

Las indias se usaban para improvisar versos sobre temas como la vejez, el amor, las mujeres, etcétera, y más que el enfrentamiento, buscaban divertir a la gente hacia el final del fandango con versos de doble sentido, de tal manera que generalmente se inicia con coplas de permiso y, para finalizar, el violinista necesita escuchar coplas de despedida para saber que ya debe de concluir. Era permitido que el público participara cantando coplas durante su ejecución, por eso las indias solían durar más tiempo que los gustos, eso dependía de los poetas y trovadores, pero también del público y el contexto de ejecución.

En cuanto a las diferencias musicales podemos decir que aún cuando en la actualidad se considera un gusto en mayor, en las indias no se hace uso de ningún tipo de *coreografía*, ni del motivo melódico para cerrar el interludio musical; lo que se acostumbra en el desarrollo melódico, es el uso de variaciones sobre el tema, de tal manera, que cada violinista de acuerdo con su conocimiento y destreza, improvisa o “juega con el tema”. Esto tienen como consecuencia un patrón armónico estable: Primer grado con séptima, o, quinto grado con séptima del cuarto grado: V7/IV, que corresponde al “ribete” que se agrega a la copla “chinita del alma”, para caer al cuarto grado IV, donde se puede utilizar un calderón en caso de que el poeta necesite tiempo para estructurar o recordar mejor su copla, continua con: IV, V, V7, I, V7/IV, IV, V, V7, I.

Esta secuencia se repite tanto en la parte instrumental como cantada. Las únicas variaciones armónicas se podrían dar al prescindir del quinto grado con séptima (V7). Su estructura sería la siguiente: Tema/copla, variación o variaciones del tema/copla, variación del tema/copla, así, sucesivamente hasta que se cantan las coplas de despedida que anuncian el final. Y si bien se pueden bailar, generalmente se solía participar cantando coplas. Muchas veces terminando la interpretación de una india, los músicos podían ir a descansar y se daba por terminado el fandango.

#### 4.1.2 Malagueñas

En el caso de las Malagueñas Serrano escribe que las sextillas sufren cambios: “Pero resulta que al ser cantadas con ella, por exigencias de la música, deben repetirse los versos 1º y el 5º, con lo cual, prácticamente se convierten en octavillas o coplas de ochos versos. En consecuencia, la alteración que experimentan en su estructura formal, adopta el orden siguiente: AABCDEEF” (1972: 32). Ejemplo:

Dicen que la mar es grande,  
dicen que la mar es grande  
Y yo les digo que no,  
que, si la mar fuera grande,  
desde aquí la viera yo.  
Solamente Dios es grande,  
solamente Dios es grande,  
por que él es quien la formó

A diferencia de las indias, las malagueñas eran utilizadas sobre todo para la confrontación poética. Esta confrontación se podía dar entre dos poetas o trovadores integrantes del mismo grupo o por dos poetas que estuvieran en el público, también era común que el enfrentamiento se diera entre un poeta del público con el poeta integrante del grupo que estaba interpretando en ese momento una malagueña. En su novela del “El Coyote: Corrido de la revolución”, Serrano (1951: 227) nos da un ejemplo del enfrentamiento de dos poetas con versos de la malagueña<sup>126</sup>:

Juan Reyes  
–“Me dicen que tú eres pueta,  
y pueta de adivinar;  
veré si contestas ésta

---

<sup>126</sup> Cabe señalar que el autor al final de su obra aclara que “Bajo los nombres de Juan Reyes y Silverio Urquiza oculto los nombres de los trovadores Félix Cruz e Isaías Salmerón, este último, autor del son del cual tomé la primera copla de mi corrido” (1951: 319).

que te voy a preguntar.  
¿dónde se van las abejas  
cuando dejan el panal?”

Silverio Urquiza

– “Yo pueta nunca lo he sido,  
ni menos de adivinar;  
pero según mi sentido  
ya te voy a contestar:  
unas se van a los palos  
y otras se van a volar”

Por esta razón las malagueñas se solían interpretar cuando el fandango o baile ya estaba en su apogeo y, entre otras funciones, estaba el demostrar la destreza o superioridad poética, pero también podían tener el propósito de retar y muchas veces herir el honor de un contrario a quien los versos eran dirigidos; si el ofendido no podía contestar poéticamente entonces lo hacía con las armas en la mano con tal de no ser humillado frente a la familia, las amistades o el pueblo. Riva Palacio, en su novela “Calvario y Tabor”, al destacar la honradez de los pobladores de estas tierras, agregaba: “Impetuosos y ardientes en sus amores, belicosos y susceptibles en sus relaciones sociales, son capaces de hacerse matar por la mirada de una mujer, o por la picante sátira de un verso de la Malagueña; pero para ellos el respeto a la propiedad no es ni una virtud ni un sacrificio” (Riva Palacio 2000: 20). Así, las malagueñas tenían la función del enfrentamiento poético o de provocar el enfrentamiento físico. El tiempo de duración de las malagueñas era muy variado, pues algunas veces se podían interrumpir por el enfrentamiento físico, sin embargo, cuando esto no sucedía el tiempo dependía de la habilidad de los poetas para improvisar sus coplas. Esto generalmente hacía que las malagueñas duraran tanto como las indias. Más adelante, cuando los fandangos y en específico los enfrentamientos se fueron terminando por múltiples factores, las malagueñas tomaron la función de las indias, es decir, la de divertir a la gente con versos de doble sentido.

Ahora la malagueña es considerada como parte del repertorio de los gustos en tonalidad menor, sin embargo, como en otras subregiones de la Tierra Caliente los músicos viejos interpretaban diferentes

malagueñas.<sup>127</sup> Serrano (1972) y Arteaga (2014) documentan cada uno dos versiones de malagueñas de la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas. Al igual que las indias, en las malagueñas no se hace uso de las coreografías, ni de los motivos melódicos para cerrar el interludio musical, lo que se acostumbra son variaciones sobre el mismo tema y cada violinista, en función de su conocimiento y destreza, improvisa o “juega con el tema”. En la parte armónica se presenta un ciclo constante, con mínimas variaciones. La secuencia armónica de la parte instrumental siempre es de la siguiente manera: primero grado (i), sexto grado (VI) y quinto grado (V7), a esta secuencia se le puede agregar un grado armónico más para acompañar algunas variaciones melódicas específicas, quedando de esta forma: primero (i), séptimo (VII), sexto (VI) y quinto (V7).<sup>128</sup> La parte cantada también es estable y presenta la siguiente secuencia: primer grado (I) de la tonalidad vecina, es decir, del relativo mayor de nuestra tonalidad original, quinto grado (V7/I), primer grado (I), y se repite dos veces más la alternancia entre (V7/I) y primer grado (I), para luego regresar a la tonalidad menor a través del V7/i, primer grado (i), sexto (VI) y quinto (V). La secuencia completa sería como sigue:

Parte	Secuencia armónica
Instrumental: Tonalidad menor	primer grado (i), sexto grado (VI) y quinto grado (V7); [variación]: i, VII, VI, y V7 [esto se repite las veces que sea necesario en función de las variaciones sobre el tema que haga el violinista].
Cantada: Modulación al relativo mayor y regreso a la tonalidad original.	Primer grado de la nueva tonalidad (I), quinto grado (V7/I), primer grado (I), V7, I——— V7 I,—— I, [regreso a la tonalidad menor] V7/i, i, VI y V7.
Ciclo completo:	(i), (VI), (V7); (i), (VII), (VI), (V7): I (V7/I), (I), (V7/I), (I), (V7/I), (I), (V7/i), (i), (VI), (V).

<sup>127</sup> Durante el siglo XX músicos de los conjuntos de arpa grande de los municipios de Churumuco y la Huacana en el estado de Michoacán dejaron grabaciones de diferentes malagueñas. Contreras (2012), da cuenta de varios ejemplos de ellas interpretadas por los conjuntos de arpa grande: “...la malagueña arrocera, la malagueña renca o renga, la malagueña apatzingueña, la malagueña cruzada y la malagueña curreña [...], lo que la confirma como género independiente del ‘son’, aunque su repertorio no sea tan amplio como el de éste” (2012: 138).

<sup>128</sup> Reyes (2015), a partir de un análisis paradigmático musical, trata de demostrar que una gran parte de las expresiones musicales que se denominan malagueñas durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, en España y México, constituyen un *sistema musical de transformaciones*. Encuentra rasgos compartidos tanto en el plano rítmico, armónico y de alturas. Entre los rasgos armónicos se encuentra esta cadencia fría.

Debemos aclarar que esta secuencia inicia cuando entra la guitarra. Si la guitarra sexta o la guitarra panzona entrara desde el inicio de la melodía, se empezaría en el quinto grado (V). También, la pieza se concluye en el quinto grado (V), rasgo nada común en los gustos, pero presente en otras malagueñas, como las que interpretan los conjuntos de arpa grande y los tríos huastecos, por poner algunos ejemplos. La modulación al relativo mayor al inicio del canto, también es una característica particular que no se da ni en los gustos, ni en las indias, peteneras y remas; pero que comparte con la malagueña curreña de la Costa Chica.

Reyes (2015), en su tesis de doctorado analiza dos versiones de malagueñas de nuestra subregión de estudio. Una interpretada por Juan Reynoso y la otra por Filiberto Salmerón. Después de comparar ciertos rasgos musicales con otras malagueñas españolas y fandangos, encuentra que tienen secuencias armónicas así como rasgos melódicos propios de los fandangos de los siglos XVIII y XIX. Aunque reconoce que “esta estructura armónica aparece ocasionalmente en las malagueñas españolas del siglo XIX, no es la mayoría” (2015: 153), señala que “es un caso que no puede ser generalizado y menos aún si se considera que para la década de 1840 -que es cuando aparece la primera mención de la malagueña calentana-, las malagueñas ya están constituidas con características propias y distinguibles de los fandangos” (Reyes, 2015: 156). Minimizar esta relación de la malagueña con el fandango a través del método estadístico, le es importante pues dentro de sus planteamientos trata de sostener que la malagueña no deriva del fandango como otros autores habían sostenido. Sin embargo, presenta algunos errores de método, pues los dos ejemplos que analiza, son interpretaciones de músicos que nacieron a principios del siglo XX y grabados en el último cuarto del siglo XX, es decir, además de no ser un corpus representativo, no corresponden a la delimitación temporal que ella se propuso analizar. Como hemos demostrado, en la región de la Tierra Caliente existieron durante el siglo XIX varias malagueñas, y al hablar de malagueñas calentanas, están haciendo referencias a rasgos que ya eran significativos para distinguirlas de otras que se interpretaban en regiones vecinas. Sin duda, como ella afirma, éstas fueron el resultado de “un sistema de transformaciones”, pero eso no es exclusivo de las malagueñas actuales, sino de gran parte del repertorio que se reconoce como música de rastra en toda la macro región mariachera y que en otras regiones de nuestro país se conoce de forma genérica como “son”. En tal caso, el reto es encontrar la lógica de estas transformaciones en sociedades de tradición oral. Avanzar en ese propósito es uno de los objetivos de este trabajo. Por el momento me interesa destacar que a principios del siglo XX todavía las malagueñas fueron consideradas como formas musicales distintas a los gustos, gracias a una serie de características líricas y musicales que determinaban, de cierto modo, los usos y funciones que tenían en los contextos de ejecución. En este sentido, las malagueñas se usaban principalmente para el enfrentamiento poético.



### 4.1.3 Peteneras

Serrano explica que en las peteneras se utilizan exclusivamente coplas de cuatro versos, las cuales se cantan de la siguiente manera: “Las personas que alternan en el canto de La petenera de Tierra Caliente, lo hacen en la siguiente forma: una de ellas canta la primera copla, luego la otra se la contesta. Después de esto, ambas cantan a dos voces, haciéndose primera y segunda, una tercer copla que tiene carácter de estribillo” (1972: 64). Más adelante escribe que en el caso de “las cuartetos que asumen el carácter de estribillo se inician todas con un mismo verso pentasílabo, que es el siguiente: ¡Ay, soledad! [...]. Es precisamente la repetición de este verso en las cuartetos que lo llevan, lo que les da el carácter de estribillo” (1972: 71). Ejemplo:

Dicen que la Petenera  
solita se va a embarcar.  
Por andar de marinera  
no se ha podido casar.

Que entre la marinería  
no ha encontrado un marinero  
que le apague la alegría  
Y el calor de su brasero.

#### Estribillo

¡Ay, soledad,  
Soledad del alma mía,  
Regálame un vaso de agua  
Que me muero de sequía!

A diferencia de indias y malagueñas, en “La petenera” la improvisación de las coplas se daba sólo entre los trovadores integrantes del grupo de cuerdas. La presencia del “estribillo” también es una diferencia importante, ya que generalmente eran memorizados para poder ser cantados a dos voces y, como ya señaló Serrano, el hecho de que sólo el primer verso se repita, lo hace diferente a los estribillos de los gustos. Cabe señalar que en la actualidad ya no se tocan peteneras en nuestra región de estudio, por lo que carecemos de datos que nos permitan hablar de las diferencias musicales, sólo contamos con la

versión recopilada por Serrano (1972) que interpretaba el trovador y violinista Catalino Galíndrez originario que fue de la Cuadrilla de Cuautlitlán, Municipio de Tlalchapa, Guerrero. De acuerdo con esta versión y a la transcripción que hizo Carlos Robledo González, la petenera se encontraba en tonalidad menor y se acompañaba con el ritmo del gusto. Al parecer tampoco se acostumbraba intercalar coreografías como sucede con indias y malagueñas. Siguiendo la transcripción de la melodía con la que se acompañan las coplas y el estribillo de la petenera nos percatamos que es igual al tema del gusto de “La mariquita” compuesto por J. Isaías Salmerón. Esto nos lleva a pensar que J. Isaías conocía o escuchó tocar la petenera y utilizó esta melodía para componer ese gusto. Esto refuerza la idea sostenida en este trabajo: el repertorio antiguo fue transformado de acuerdo con los rasgos musicales de los géneros dominantes. Además, debemos apuntar que era una práctica común que los músicos calentanos adaptaran el repertorio de otras regiones al ritmo y estructura del gusto, por ejemplo: “La tixtlequita” o la chilena “La sanmarqueña” que son interpretadas en la región con el ritmo y la estructura de los gustos.

Si atendemos la tesis de Reyes quien sostiene que “Las distintas versiones históricas y actuales de la petenera en México contienen elementos musicales y temáticos similares que las relacionan entre sí, develando un sistema de transformaciones que corre a través de un eje sincrónico y diacrónico” (2011: 8), entonces es de suponer que la petenera registrada por Serrano en la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas, al ser resultado de ese proceso de transformaciones, tenía características musicales y temáticas que la diferenciaban de los sones y gustos y, al mismo tiempo, compartía elementos musicales y temáticos similares a otras versiones que se cultivaban en diferentes regiones del país. No es el propósito de esta tesis hacer un análisis a profundidad sobre esta cuestión, simplemente argumento el hecho de que para los músicos viejos la petenera no era un gusto y que esta diferencia se encontraba tanto en lo musical como en lo lírico; muy posiblemente, como lo sostiene Reyes, la secuencia armónica, la temática de las coplas y, agregaría, la forma musical, fueron los rasgos pertinentes en nuestra subregión de estudio para diferenciarla de otros géneros.

#### **4.1.4 Remas**

Respecto a las remas, Martínez Ayala escribe que es un canto de trabajo “usado por los barqueros que transitaban por el Balsas. Tiene una melodía invariante, cantada en redondillas que usan varios pies forzados, como: “Anda chiquitita rema”, “rema, rema y vamos remando” (2010: 164). Ejemplo:

Anda chiquitita rema  
a rema para la unión  
anda chiquitita rema  
a rema para la unión  
tu serás la verde lima  
yo seré el verde limón  
eres agua cristalina  
que riegas mi corazón.

Este pie forzado, así como la estructura en redondilla también se presentan en las coplas que acompañan “el gusto federal”:

Ándale chiquita rema  
a rema para la unión  
ándale chiquita rema  
rémale para la unión  
soy soldado de Guerrero  
que le sirvo a la Nación  
por eso cantando digo  
¡viva la Federación!

En la rema, como en “El gusto federal”, en caso de no usar el pie forzado, se repiten los dos primeros versos iniciales de la sextilla. Cabe señalar que las variaciones de este pie forzado ya eran entonadas en canciones que se interpretaron durante la guerra de Independencia de México, se dice que los insurgentes comandados por el General Morelos cantaban “himnos y canciones guerreras con ritmo de marcha. Dos de estos cantos han llegado hasta nuestros días con su música; aquél que principia: Rema, nanita, rema / y rema y vamos remando...” (Mendoza, 1956: 92-93). Es posible que como herencia de las canciones que interpretaban los insurgentes se retomaran y adaptaran estos versos que funcionan como pie forzado en las remas.

Hay otro “gusto” titulado “La monja” que, aunque no hace uso del pie forzado, en lo lírico comparte la estructura en redondilla de la copla. Además, hay que destacar que en estos tres casos se solían improvisar coplas, no se utilizan estribillos y presentan la misma estructura de la copla que no es común en otros gustos.<sup>129</sup> Ejemplo:

Mi vida tus ojos son  
los que me tienen engreídos  
mi vida tus ojos son  
los que me tienen engreídos  
estoy dado a la pasión  
tú dirás qué haces conmigo  
me despachas o me voy  
o me quedo aquí contigo.

Aunque en este gusto también encontramos coplas de ocho versos que al respetar la estructura de la redondilla quedaba de la siguiente manera: ABAB CDEFGH. Ejemplo:

Me enamoré de una monja  
por ver si me hacía santito,  
me enamoré de una monja  
por ver si me hacía santito.  
La monja se condenó  
y a mi me faltó tantito;  
ella se fue hasta el asiento  
y yo me quedé en el bordito;  
me pelaba tantos ojos  
sentada en un rinconcito.

---

<sup>129</sup> Quizás esta característica de improvisación sea la razón por la cual algunos músicos suelen adjudicar la autoría de la rema y el gusto federal a Juan Bartolo Tavira, poeta y músico destacado de esta subregión; aunque también hay que decir que otros músicos, sobre todo de los municipios de la Tierra Caliente de Michoacán, atribuyen al general Vicente Riva Palacio la autoría de “El gusto federal”.

En términos musicales debemos aclarar que tanto la “rema”, “El gusto federal” como “La monja” –la primera en tonalidad menor y los otros dos en tonalidad mayor–, sí cumplen, en lo general, con las características de la estructura del gusto, sin embargo, en el caso de la rema, Paraíso destaca que el tema musical “vuelve a aparecer en las secciones instrumentales antes de que se cante el verso” [y, citando a Juan Reynoso, remata:] “como son remas, hay que volver a lo mismo” (2004: 169). Es decir, se permite meter *coreografías* o adornos, pero antes de cantar tienes que volver a tocar el tema. Esto coincide con lo que me explicó Rigoberto Salmerón al enseñarme a tocar “El gusto federal”: Él prefería que no se metieran *coreografías* y, en caso de que se hiciera, debería volver al tema antes de cantar. Era, a decir de él, como se debía tocar ese gusto, pues así se acostumbraba interpretar “por los músicos de antes”. Lo mismo sucede con “La monja”, aunque se llegan a utilizar *coreografías*, éstas se pueden repetir durante toda la interpretación. Tenemos que la estructura de las remas era la siguiente: Tema/copla, tema o variación del tema/copla, coreografía/tema/copla, coreografía o tema y cadencia final. Es probable que tanto “El gusto federal” como “La monja” derivaran de las remas o serían el eslabón entre las remas y los gustos.

#### 4.1.5 Ensaladas

Las ensaladas, conocidas en la Tierra Caliente de la Depresión del Río Balsas como San agustines, fueron muy comunes en gran parte de la macroregión mariachera. Presentan características líricas y musicales particulares, aún cuando se acompañen con el ritmo del son, no se utilizan las *coreografías* variaciones de los sones y, por lo tanto, tampoco se estructuran como éstos. En la región solían llamarse “San agustines” debido a que muchas de las ensaladas estaban dedicadas a los Santos, principalmente a San Agustín, atribuido a la influencia de los agustinos que predicaron por estas tierras.<sup>130</sup> Conversando con Rigoberto Salmerón, decía que el San Agustín Victorioso no era ni son ni gusto, su papá se refería a esta “melodía” como *ensalada*, incluso comentó que J. Isaías también compuso una ensalada titulada “De los animales grandes” (véase anexo 5). En la literatura folklórica “Los San agustines” también fueron clasificados como corridos de relación o enumeración. Entre estos

---

<sup>130</sup> Los agustinos llegaron a la Nueva España en 1533, capitaneados por fray Francisco de la Cruz. Al encontrar ocupada la mesa central por franciscanos y el sureste por dominicos se dirigieron al Sur, rumbo a Tlapa y Chilapa. A petición del virrey Antonio de Mendoza fueron a predicar “por el rumbo de Michoacán –larga provincia de norte a sur y de mucha gente– y que sirviera de entrada para tierra caliente, rincón olvidado” (Ochoa, 1992: 13). En este mismo texto Ochoa documenta la importancia que tuvieron los agustinos en la difusión de dotaciones instrumentales y géneros musicales que llegaron de la vieja España a la Tierra Caliente, y como rastro de la presencia agustina por estas tierras, cita la versión del San Agustín Victorioso, “adaptada por Jun Bartolo Tavira en las postrimerías del XIX” (1992: 23).

autores encontramos a Vicente T. Mendoza quien en su libro *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*,<sup>131</sup> documenta una “ensaladilla” que clasifica como “romance de relación”, al respecto escribe:

La Relación es una de las formas del romance español que esencialmente relata, enumera o describe de una manera fácil, fluida e ingeniosa, nombres de personas, de animales, de objetos; nombres y cualidades de pueblos y de oficios, así como hechos generalmente fantásticos y fabulosos verificados por animales. Suele describirnos también aventuras picarescas y llega en ocasiones a la alegoría (1939: 191).

Mendoza incluso llega a sugerir un origen andaluz del romance de relación e influencia de la décima espinela. Reconoce que: “debido a los múltiples aspectos que presenta: alteraciones y supresiones y a la variedad de estructura de sus estrofas, no es posible reducir a un tipo su forma musical” (1939: 202). El problema que tiene este investigador es que agrupa bajo la misma categoría de “romances de relación” a las ensaladas, género poético que difiere del romance e incluso de la décima espinela, como lo mostraremos más adelante. Debo decir, para hacer justicia, que el maestro Mendoza ya intuía que la *ensaladilla* que estaba documentando tenía relación “con las *Ensaladas musicales* del maestro catalán Mateo Flecha, quien vivió a principios del siglo XVI en España” (1939: 204); y a quien se le atribuye la invención de este género poético-musical o, por lo menos, su forma definitiva.<sup>132</sup> Aquí, un fragmento de esta ensaladilla procedente de San José de Iturbide, Guanajuato:

Ya que no puedo dormir,  
compondré una ensaladilla:  
¡A que buena rabadilla  
tiene Cristina Gazano!

---

<sup>131</sup> En este texto Mendoza, tiene como objetivo demostrar que el Corrido Mexicano es una rama desprendida del Romance Español, quizás este propósito no le permitió ver que bajo el título de romance de relación estaba agrupando géneros líricos-musicales distintos.

<sup>132</sup> Se refiere a Mateo Flecha <<el viejo>>, quien nace en Prades, Tarragona, Cataluña, en el año de 1481 y muere en 1553. Se conocen de él sus célebres ensaladas publicadas en Praga, en 1581, por su sobrino Flecha <<el joven>>. Estas ensaladas estaban estrechamente vinculadas al tema navideño (ver Rubio, 1988).

Ayer se compró un marrano

Panchita la de Camilo.

¡Ah cómo mueve de jilo  
este Juan Chávez los pies!

Una copa de Jerez

Se tomó José María;

Esto pasó el otro día

en un rato de solaz.

Además de esta ensaladilla, Mendoza registra como romance de relación dos “San Agustines”. Una de estas versiones interpretada “por el Mariachi de Tlapehuala, Pungarabato, Gro. Cantado por el trovador Martín Ruiz” y adjudicada a Juan Bartolo Tavira (1939: 753).<sup>133</sup> La otra proveniente de Michoacán y publicada por el Sr. Alfonso Fabila en “el Universal Ilustrado” en 1933. También destacan como posibles ensaladas las diferentes versiones de “Los animales” provenientes de Aguascalientes y de Guanajuato (1939: 731-732). Además del parecido con los “San Agustines” ya mencionados, tiene versos, e incluso coplas muy semejantes con la ensalada compuesta por J. Isaías Salmerón. Aquí un fragmento de la versión de “Los animales” recopilada por Higinio Vázquez, música procedente de Aguascalientes.

Amigos les contaré

lo que son los animales:  
yo vide tejer huacales  
con sus costuras de hilacha.

Una paloma rascuacha  
me pelaba tantos dientes,  
los tenían tan relucientes  
que parecían de marfil.

---

<sup>133</sup> Es probable que se refieran a Martín Ruiz, músico de la comunidad de San Juan Mina, Tlapehuala, Guerrero. Reconocido como gran tamborero, que acompañó en sus andanzas a Filiberto y Zacarías Salmerón en muchos de sus compromisos musicales.

Le llegué a contar un mil  
Aparte de los colmillos.  
Los pericos amarillos  
Regañando al comején.

Celedonio Serrano, en su artículo “Romances Tradicionales en Guerrero” también documenta cuatro versiones distintas de San agustines, “dos de animales y dos de santos” (1951:44). En un primer momento se refiere a ellos como:

“un tipo de **sones** que reciben el nombre de “San Agustín Victorioso”. Se trata de meras descripciones de las “recogidas” de ganado que se hacían antes en la Tierra Caliente de Guerrero. Estas recogidas tenían lugar, generalmente, en los meses de agosto y septiembre, y la ordeña se establecían en aquellos lugares más ricos en pastos y aguas. [...] Naturalmente que estas recogidas muchas veces terminaban mal; pues los vaqueros, caporales y ayudantes de campo solían pasarse de copas; entonces, cuando no armaban macheteras, por lo menos se quebraban en la cabeza los violines, las guitarras, o los bolillos de la tambora. Así fue como nacieron los llamados **sones de “San Agustín Victorioso” tan gustados en la cuenca del Balsas**. En estas arriadas intervienen como personajes, santos, hombres y toda clase de animales; lo mismo los terrestres que los acuáticos o los que vuelan (1951: 43-44, las negritas son mías).

Y agrega que: “Entre los trovadores y juglares de aquella región, hay la firme creencia de que la versión más antigua es la que se refiere a los santos” (Serrano, 1951:44). De aquí que algunas personas conocieran las ensaladas con el nombre de San agustines, esto también explica por qué hay “San Agustines” que no mencionan a ningún santo. Más adelante se va a referir al “San Agustín Victorioso” como corrido, y aunque hace algunas transcripciones de las melodías de las versiones recopiladas, no aclara si se trata de un *son* o un *corrido*, todo indica que utiliza estas palabras indistintamente. Del material recopilado me llama la atención una ensalada que a decir de este autor, “difiere mucho de los demás; pero dado que también lo cantan con la misma música, lo recogemos como tal” (1951: 57). Esta versión que fue comunicada por Blas Valdez, el 12 de agosto de 1942, quien era originario de Coyuca



de Catalán, Guerrero, muestra en algunos de sus versos gran parecido a la ensalada de J. Isaías Salmerón. Transcribo un fragmento.

Estaba una ardilla cantando / alegre del corazón,  
tocando su bandolón; / le preguntó el Camaleón  
de verlo tan obediente, / que quién era el Presidente  
para formar un fandango. / Estuvieron platicando  
todos en conversación, / le dijo que el Escorpión  
era un hombre muy lucido, / que tenía buen vestido  
y era hombre de gran poder; / le escribieron un papel  
en que le hicieron saber / que le tenían vergüenza  
de pedirle la licencia... (1951: 57).

De las versiones recopiladas por Serrano y Mendoza destaco la transcripción que hacen de las onomatopeyas que cantaban los poetas al interpretar las ensaladas: “¡uy, uy, uy! ¡hope, hope! ¡aú, aú, aú, aú! ¡jope, jope, jope! Lo cual no sucede en otros “romances de relación”, corridos o sones. Al respecto René Villanueva refiere que “muchos catalogan este ejemplo [el San Agustín victorioso] como “corrido de relación”. [...] Sin riesgo podemos decir, que por sus características temáticas y jocosas se reconoce más con el llamado género de las “ensaladas”, que con el de los corridos, ya que inclusive en uno de los versos queda asentado como ensalada” (1997: 6). Efectivamente, en un verso que cantó Salomón Echeverría de la Paz, en el San Agustín Victorioso que registró Rene Villanueva el 15 de septiembre de 1975, en Ciudad Altamirano, – que, por cierto, fue interpretado por el conjunto de Zacarías Salmerón Daza– se escucha esa referencia en la siguiente copla:

De tantos que están oyendo  
Según estoy conociendo  
Ninguno me ha de dar nada  
Es muy larga *la ensalada*  
La que les voy a cantar.

(1997: 6, las negritas son mías).

En esta versión se escucha “Auuu, auuu, auuu”, onomatopeya que, como ya lo habíamos mencionado, se encuentra en las versiones recopiladas por Serrano y Mendoza. Con estos datos y con la hipótesis de que los San Agustines, eran en realidad un género lírico llamado ensaladas, seguimos buscando en otros textos, de tal manera que la referencia más antigua que encontramos es la que hace Juan Díaz en su libro: “Arte poética española” publicado en 1592. En este interesante texto el autor define este género lírico de la siguiente manera:

*Enfalada es una Compoſicion de Coplas Redondillas, entre las quales ſe mezclan todas las diferencias de Metros no ſolo Eſpañoles; pero de otras Lenguas, ſin orden de unos á otros al alvedrio de el Poeta, y ſegun la variedad de las letras, ſe vá mudando la Muſica. Y por ello ſe llama Enfalada por la mezcla de Metros, y fonadas, que lleva, como algunos Villancicos de famoſos Poetas,... (1592: 138-139).*

En un texto reciente, Gregori define la ensalada como: “Término utilizado por los compositores hispánicos, aproximadamente entre 1520 y 1650, para designar un género cuyo discurso formal hallaba su estructura en la sucesiva alternancia de canciones, romances y villancicos, presentados a través de una hilación narrativa de temática generalmente navideña” (1999: 684). Su origen, aunque no está definido con claridad, puede provenir del motete profano francés y la primitiva *fricasée*, y de acuerdo con este autor, fue Fletxa:

quien supo dar a la ensalada una dimensión formal unitaria, mediante la elaboración de un hilo narrativo que servía de enlace **a la sucesiva alternancia de romances y villancicos** que iban introduciendo los distintos personajes. La voluntad semántica de Fletxa le llevó a fijar el género alrededor de la temática de los ciclos litúrgicos de la Natividad del Señor y de la Pascua de Resurrección [...]. La estructura descansa en una cuidada y alternada selección de villancicos, romances y danzas cantadas, que son presentadas por el compositor, con el objeto de ofrecer una gama de efectos de contraste escénico y lingüístico [...] Dentro de este modelo fletxiano de ensalada navideña, que se convirtió en motivo de imitación por parte de los diversos autores de

ensaladas de la segunda mitad del s. XVI, el compositor acostumbró también a interpolar una **danza instrumental** cantada mediante **sugerentes onomatopeyas lingüísticas**” (1999: 685, las negritas son mías).

Con estos datos podemos suponer que la ensalada fue un género polifónico renacentista desarrollado durante el siglo XVI y primera mitad del siglo XVII en España; llegó a tierras de la Nueva España durante los primeros años de la Colonia a través de las diferentes órdenes de misioneros que utilizaron la música, la danza y la poesía para sus fines evangelizadores, de tal manera que no sólo se sirvieron de *villancicos* y *aguinaldos* para su labor evangelizadora, sino también de las *ensaladas*, ya que además se permitía mezclar, al mismo tiempo “lo religioso con lo profano, lo serio con lo jocoso” (Rubio, 1988: 138). Es probable que los Agustinos utilizaran las ensaladas navideñas como una manera “divertida” de propagar la palabra de Dios entre los pobladores de la Tierra Caliente y el sur de México, proyectando un nuevo sistema de categorías ordenadoras de su mundo.<sup>134</sup> Sin duda durante el proceso de apropiación de este género lírico, fue sufriendo cambios, –ya no se hacen mezclas de idiomas, pasó de los temas navideños a temas de la vida rural y ganadera; del ámbito religioso a un ámbito secular– sin embargo, autores como García de León resaltan su parecido al señalar que “el San Agustín Victorioso, de los negros de la Costa de Guerrero (México), [...] pudiera haber sido firmado a finales del siglo XVI por el poeta novohispano González de Eslava” (2002: 66). De acuerdo con este autor, las ensaladas junto con otros géneros poéticos fueron el piso común de raigambre hispánica que hoy se encuentra disperso e incomunicado entre sí, en diferentes países hispanohablantes. En el caso de nuestro país, todavía a principios del siglo XX se interpretaban y componían ensaladas por lo menos en gran parte de la macroregión mariachera.<sup>135</sup> Podemos concluir, de manera general que el “San Agustín Victorioso”,

---

<sup>134</sup> Atilano, en su libro “Los Santos de valor. Huellas del pensamiento ganadero en la lírica de Tierra Caliente” hace un análisis de los versos de San Agustín Victorioso desde una perspectiva antropológica para dar “cuenta del sentido evangelizador que guardan analogías y metáforas en el discurso” (2015: 41). Propone que los versos del San Agustín son una evidencia de un cambio ontológico en la población Calentana debido al proceso de evangelización llevada a cabo por los agustinos en la región, “probablemente transitó de un orden animista prehispánico a una analogista colonial” (2015: 44).

<sup>135</sup> Como evidencia de la difusión de las ensaladas en la macroregión mariachera, no sólo están los textos ya referidos, sino que existen algunas grabaciones de ensaladas realizadas por músicos de esta región, quizás la más antigua sea la que realizó el mariachi Coculense “Rodríguez” de Cirilo Marmolejo en 1926, publicado primero en LP en 1986 y en CD en 1993 por Arhoole Folkloric, bajo el título: Mariachi Coculense “Rodríguez” de Cirilo Marmolejo. 1926-1936. Mexico’s Pioneer Mariachis -Vol. 1. Las notas estuvieron a cargo de Jonathan Clark (1993). El Track dos tiene el siguiente título: “La ensalada (The Salad) son”, y –de acuerdo con la interpretación de la perspectiva emic de la zona de Tecolotlán, Jalisco, de principios del siglo XX– se etiqueta como son, se trata de una ensalada, pues mantiene varias de las características ya señaladas, incluyendo onomatopeyas del aullar de los coyotes. Raúl González ya había dando cuenta de que esta pieza no era propiamente un son, este autor la identificó como un “perqué”, “cuya característica principal consiste en dejar suspendido el sentido, pues el argumento se plantea en pareados que no riman entre sí, puesto que cada miembro está ligado, en cuanto a la rima, con su antecedente y con su sucedáneo, respectivamente. Por lo general, la composición es de versos octasílabos, pero puede haberlo de pie quebrado” (2016: 178). Sin embargo, difiero con él por los argumentos antes planteados.

no es un son, un corrido y mucho menos un gusto, se trata de una ensalada, género lírico que como su nombre lo indica, mezcla diferentes formas poéticas, temáticas que van de lo jocoso a lo formal y que en la Tierra Caliente solía aludir a los Santos y animales de la región en contextos festivo de sus pobladores. Entre sus características, está el uso de onomatopeyas, de sonidos de animales –sobre todo del coyote–<sup>136</sup> y el cambio rítmico que se solía hacer para adecuar el metro poético con el acompañamiento musical. Este género se acostumbraba interpretar en los fandangos de herraderos o en la noche de los nixtamales para entretener a la gente que estaba trabajando en los preparativos, es decir, no se acostumbraba bailar. Los poetas de nuestra subregión de estudio solían firmar las ensaladas con una copla final, como sucede en la compuesta por J. Isaías Salmerón:

Una paloma rascuacha  
me pelaba francos dientes  
se los vi muy relucientes  
que parecían de marfil  
le conté doscientos mil  
aparte de los colmillos  
los pericos amarillos  
que no dejan de gritar  
regañando a los coyotes  
responden los zopilotes  
gritándole a don Jesús  
estaban en un desierto  
a orillas de un paredón  
adentro de un cajón  
respondieron los restos  
estos versos son compuestos  
por J. Isaías Salmerón.

---

<sup>136</sup> Músicos de la región como Asael Domínguez y Nicolás Santos, me comentaron que el sonido que se hace en las ensaladas es el aullar del coyote.

Al igual que las malagueñas, peteneras, remas e indias, las ensaladas son el resultado de un sistema de transformaciones que sigue operando en la región. En un tiempo no muy lejano las ensaladas eran diferenciadas del resto del repertorio de la música de rastra. Sin duda falta profundizar en el estudio de estos repertorios para poder explicar este complejo proceso, sin embargo, espero que lo expuesto sea suficientes para demostrar que la música de rastra no sólo se componía de sones y gustos.

#### 4.1.6 Jarabes

Los jarabes también fueron cultivados en nuestra región de estudio y diferenciados de gustos y sones, a pesar de que éstos los contenían. El jarabe como parte de los aires de la tierra, se constituyó en el primer género nacional al ser identificado por los mestizos y criollos como algo propio desde finales del siglo XVIII (Saldivar, 1934). De tal manera que para el siglo XIX y en plena guerra de Independencia se convirtió en la música que identificaba a los insurgentes. Saldivar escribió: “El jarabe era armonizado por el estrépito de la fusilería y los gritos de entusiasmo de las huestes insurgentes [...] y llegó a declarársele composición insurgente y por lo tanto condenable” (1989: 3 citado por González 2009: 151). De acuerdo a los estudiosos del tema las primeras referencias históricas del jarabe se encuentran en las denuncias hechas ante la Inquisición por considerar que las coplas o formas de bailar atentaban contra la moral y los poderes establecidos de la Iglesia y la Corona española. Maya Ramos (2013) es quien, hasta el momento, nos proporciona la referencia más antigua sobre este género que encontró en una crítica escrita en el reverso de un programa de teatro fechado el 17 de mayo de 1787. De esta crítica destaca el calificativo de obsceno a la manera en que la artista María Loreto Rendón bailó el *jarave*. Esto da indicios de que el jarabe desde finales del siglo XVIII cuestionaba de cierto modo la moral y a las élites de poder de la época, no sólo en sus coplas, sino también en la forma de bailar.

Aunque la discusión sobre el origen del jarabe es sobre todo especulativa, los estudiosos coinciden en anotar que en el siglo XIX convivían dos tipos de jarabes, uno de forma simple y otro conformado por varios aires o sones regionales (Mendoza, 1956; Hernández, 2017; González, 2009). Eslava, a partir del análisis de los papeles de música para guitarra titulados “Jarave y otro, Principios de música para guitarra de siete ordenes y Escala natural” que pertenecieron al historiador Lucas Alamán, escribe refiriéndose a los jarabes que: “[...] están conformados por un único son, es decir, por una sola pieza musical. No fue sino en tiempos posteriores que se acostumbró que este baile popular se constituyera por la suma de varias obras musicales, ó sea que se convirtió en una colección de varios sones” (2017:101). Parece que es en el siglo XIX cuando la popularidad del jarabe como baile nacional

permitió su difusión, transformación y adaptación a los gustos y estilos de cada región, conservando, sobretodo, su consideración como géneroailable. Estuvo presente tanto en los contextos urbanos como rurales, lo mismo en teatros que en cantinas y pulquerías.

En la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas, así como en toda la macroregión mariachera los jarabes en su forma simple y compleja fueron muy populares durante el siglo XIX, los trabajos de Jáuregui, (2007), Chamorro, (2000), González, (2009), así lo demuestran. Esto no es raro si recordamos que durante la guerra de independencia los ejércitos insurgentes, dirigidos en diferentes momentos por Hidalgo, Morelos y Vicente Guerrero, tuvieron como principales zonas de acción las regiones del Bajío, Occidente, Tierra Caliente, Costa Grande y Costa Chica.

De acuerdo a lo narrado por Filiberto Salmerón a su hijo Rigoberto, a principios del siglo XX todavía se interpretaban jarabes en los fandangos de nuestra subregión. Filiberto incluso llegó a interpretar alguno de ellos. Al tratarse de jarabes en su forma compleja, con formas de baile específicas que no cualquiera sabía bailar, aunado al contexto de guerra causado por la Revolución, así como a las nuevas dotaciones instrumentales y géneros musicales que se pusieron de moda en la región, los jarabes cayeron en desuso, de tal manera que para la segunda mitad del siglo XX estos habían sido prácticamente olvidados. Después de que estuvo viviendo en la Ciudad de México, en los años 70 del siglo pasado, Filiberto Salmerón consideró pertinente recordar esos jarabes que interpretó en su infancia. Para respetar la estructura de los jarabes que se tocaban a finales del siglo XIX consultó a su amigo Martín Ruiz de San Juan Mina, músico viejo que tocaba esos jarabes, además de haber sido compañero de andanzas musicales. Es así como, a principios de los años 80s, inicia una labor de reconstrucción de un jarabe, que posteriormente grabó en 1983, bajo el título de “Jarabe calentano” en un disco de acetato titulado “Guerrero. Tierra Caliente. Música regional”, editado en 1983 por discos Salgar.

Este jarabe que sigue interpretando la familia Salmerón está conformado por seis gustos, un son y un palomo, todas ellas melodías de la segunda mitad del siglo XIX. Estos están acomodados en ocho partes, cada una de ellas empieza con una introducción instrumental o sinfonía (A), le sigue una copla a manera de estribillo (B) y al final un gusto, son o palomo. El orden sería el siguiente: (ABC); (AB'D); (AB''E); (AB'''F); (AB''''G); (AB'''''H); (AB''''''I); (AB''''''''J).

Sección	A	B	C	A	B'	D
Interacción: parte instrumental, copla y danza	Introducción (sinfonía) instrumental	Estribillo copla, sin acompañamiento musical	Tema del gusto y coplas	Introducción (sinfonía) instrumental	Estribillo Copla, sin acompañamiento musical	Tema del gusto y coplas
Estructura del jarabe de acuerdo a los "géneros musicales" que lo integran y sus coplas.		Ah que bonito jarabe...	La hermanita / gusto		Apenitas ahora empiezo ...	(La solterita) / gusto

A	B''	E	A	B'''	F	A
Introducción (sinfonía) instrumental	Estribillo Copla, sin acompañamiento musical	Tema del gusto y coplas	Introducción (sinfonía) instrumental	Estribillo Copla, sin acompañamiento musical	Tema de son y coplas.	Introducción (sinfonía) instrumental
	No te sientes en el banco...	La comadre Juana / gusto		Una vieja muy ceniza	La indita / son	

B''''	G	A	B'''''	H	A	B''''''
Estribillo Copla, sin acompañamiento musical	Tema del gusto y coplas	Introducción (sinfonía) instrumental	Estribillo Copla, sin acompañamiento musical	Tema del gusto y coplas	Introducción (sinfonía) instrumental	Estribillo Copla, sin acompañamiento musical
Dime si me has de querer...	El Capirero / gusto		Me estoy poniendo arrugado ...	Me casé contigo		Ah que bonito se ve...

I	A	B''''''	J
Tema del gusto y coplas	Introducción (sinfonía) instrumental	Estribillo Copla, sin acompañamiento musical	Tema del Palomo (instrumental). Final.
Señor San Sebastian		Está mi pecho que ni cabe...	El palomo / palomo

En términos líricos, González describe este jarabe de la siguiente manera: "...presenta, [...], ocho coplas salmodiadas y siete partes bailables con coplas cantadas. Se encuentran diversas formas estróficas, ciertamente, con predominio de la cuarteta de versos octosílabos" (s/f: 3). Reconoce variantes de coplas que fueron perseguidas por la Inquisición en la segunda mitad del siglo XVIII, pero

destaca la letra del segundo gusto, La solterita, que lo clasifica como *perqué*, género poético de origen medieval. También llama la atención la interpretación de un palomo como última pieza del jarabe, ya que nos confirma que también se interpretaron palomos en la Tierra Caliente, cabe señalar que el grupo Los Salmerón conoce la letra de ese palomo y se puede tocar como pieza independiente del jarabe. Sin duda hace falta un análisis profundo de este jarabe y otros de la región que todavía son interpretados por violinistas como Serafín Ibarra.

Podemos concluir que bajo la categoría de “música de rastra” se clasificaba un gran repertorio que, por lo menos desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, ya se identificaba con mestizos, cochos, mulatos y otras castas que tenían rasgos de la población negra. Este repertorio incluía: jarabes, sones, sones zapateados, gustos, indias, peteneras, malagueñas, remas, ensaladas, palomos, corridos, bolas, entre otros géneros que se perdieron. Aunque la categoría de música de rastra ha sido utilizada de manera peyorativa por ser considerada la expresión de las clases subalternas de la región (campesinos, peones, tarecueros, caporales, becerros, etcétera), también fue fundamental para la construcción de una identidad regional utilizada por los grupos de poder para su legitimación, en la medida que se consideró como la música que daba identidad a la joven nación mexicana.

#### **4.2 Música semiclásica, de sala o piezas**

Esta categoría es utilizada por los músicos calentanos para agrupar un repertorio de origen diverso que fue llegando al país desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Dicho repertorio fue utilizado por las élites de poder para diferenciar y justificar su estatus frente a las clases subalternas. Los mismos términos de “música semi-clásica” o de “sala” hacen referencia a la música consumida por la élite cultural del país e interpretada en los bailes de salón durante el porfiriato. Esta música representaba el “gusto refinado” de una élite gobernante que seguía viendo en Europa, y después en Estados Unidos, el modelo de civilización a seguir.

Como ya lo señalamos en el segundo capítulo, el panorama musical del siglo XIX estuvo marcado por la llegada de formas musicales de origen europeo. Al respecto Moreno escribe: “Otras formas de origen extranjero se instalaron en el país, aclimatándose y transformándose según el peculiar sentir de los compositores nacionales. Entran en ese grupo en especial las formas bailables; la polka de origen checoslovaco, la mazurca y la redova polacas, el vals vienés, el schottisch, o chotis, y la galopa” (1989: 15). Esta “...poderosa ‘promoción europea’ expresada en los salones de baile y en los teatros” se difundió por todo el país, llegando a las clases populares “para ser regionalmente adaptada” (García de León, 2006: 15). De tal manera que el repertorio que se interpretaba en los bailes de salón europeos



llegó a la Tierra Caliente como a otras regiones del país. Polcas, mazurcas, vales, chotis, contradanzas, rondós e incluso operetas italianas tuvieron que ser interpretadas por los músicos calentanos quienes se vieron en la necesidad de organizar pequeñas orquestas mixtas, conformadas por violines, violoncello, guitarras séptimas, contrabajo, clarinete y flauta transversa. Estas orquestas convivieron con los conjuntos de rastra por lo menos desde la segunda mitad del siglo XIX. Zacarías Salmerón todavía recordaba que a principios del siglo XX se interpretaban mazurcas, las cuales se bailaban en pareja “lo bailaban muy bonito las muchachas” (entrevista, 13 de marzo de 2009). Es muy probable que de esta convivencia y de la necesidad de interpretar este repertorio, los conjuntos de rastra integraran de manera definitiva la guitarra séptima a su dotación instrumental. Al respecto Ramírez escribe:

“Dicha guitarra se utilizó desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX en México y tuvo su periodo de mayor auge en el XIX, tanto en las orquestas típicas y mariachis, para las músicas del baile y el canto en el ámbito de la ‘cultura popular’, como en la ejecución individual, como instrumento solista o de acompañamiento en la música de salón decimonónica y el teatro en la ‘alta cultura’” (2016: 116-117).

En estas orquestas, había presencia de mujeres y generalmente su actividad se concentraba en las comunidades y cuadrillas cercanas del Municipio de Tlapehuala y Ajuchitlán, por miedo a que se robaran a alguna mujer integrante de la orquesta al ir a cumplir un compromiso a comunidades más alejadas y menos conocidas. En éstas participaron varios músicos de la familia Salmerón entre los que se encontraba don Beto, Filiberto, Zacarías y Esequiel.

En las primeras décadas del siglo XX, los géneros musicales de origen extranjero siguieron llegando a nuestro país, pero ahora venían del vecino país del Norte y de Cuba. El papel económico, político y militar que Estados Unidos empezó a jugar en la geopolítica mundial se palpó en la influencia musical que empezó a tener en varios países de América y Europa. Géneros bailables como el foxtrot, el swing, blues, danzón,<sup>137</sup> bolero, chachachá, entre otros, se empezaron a escuchar, interpretados por las orquestas de baile, en los *cabarets*, salones de baile y centros nocturnos que se empezaron a abrir en la Ciudad de México desde los años 20.<sup>138</sup> Este repertorio se volvió muy popular al ser interpretado en

---

<sup>137</sup> Si bien el danzón llegó a nuestro país procedente del Caribe desde el porfiriato, es con las orquestas de baile y luego con las danzoneras que el género se difunde por varias regiones de México. No hay que olvidar que, desde los primeros años de la independencia de Cuba, Estados Unidos tomó el control político y económico de la isla caribeña.

<sup>138</sup> Durante las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado se inauguraron en la capital de nuestro país varios *cabarets*, salones de baile y centros nocturnos como El Salón México, el Agua Azul, el Waikikí, Clave Azul, El salón de baile del Hotel

centros nocturnos para diferentes clases sociales, pues existían salones de baile de primera, segunda y tercera categoría.<sup>139</sup>

Estas modas no tardaron en llegar a la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas. Como vimos en el segundo capítulo, para inicios de la década de los años 30 ya se estaban conformando las primeras orquestas de baile en Tlapehuala, Guerrero.<sup>140</sup> Estas orquestas de baile fueron desplazando a las orquestas mixtas en el ámbito secular, de tal manera que, para mediados del siglo XX, en Tlapehuala, las orquestas mixtas estaban delegadas al ámbito religioso. La entrada de la energía eléctrica que se empieza a dar en la región, desde los años 30s, junto con la migración fueron factores que impactaron en el gusto musical del calentano. La música de moda que promovía en esos años la radio y la industria discográfica a través de rocolas y discos LP tienen un impacto en el sistema musical calentano.<sup>141</sup> Las orquestas de baile que se formaron en Tlapehuala, Guerrero, como la Río Rosas, la Orquesta Flores o la Orquestas Salmerón, tuvieron mucho trabajo y reconocimiento en la Región. De hecho, todos los hijos de Filiberto Salmerón y Mercedes García se formaron musicalmente con las bandas de viento y las orquestas de baile. Fue hasta los años 70 cuando empezaron a acompañar a su papá con el conjunto rastra. Rigoberto Salmerón me contaba que, en la orquesta de su papá, él tocaba la batería y su hermano Hugo las congas. En una ocasión, su papá le pidió a Hugo que pusiera sus congas cerca de la lumbre para tensar el cuero, así lo hizo, pero como todavía era un niño se fue a jugar canicas y cuando regresó a revisar sus congas, los cueros estaban “hechos chicharrón”.

Los conjuntos de rastra tuvieron que incorporar este repertorio para dar gusto no sólo a las élites que les pedían que interpretaran esos géneros bailables, sino también a los migrantes y jóvenes calentanos que querían estar a la moda. Muchos músicos que se habían formado en los conjuntos de rastra a principios del siglo XX, para los años 30, ya estaban integrados en bandas de viento, orquestas de baile

---

Reforma, entre otros. Si bien todos estos espacios eran considerados como centros nocturnos, existía una diferencia en el terreno de la cotidianidad, pues los salones de baile y los centros nocturnos eran considerados lugares decentes para bailar, mientras el *cabaret* era considerado un lugar de prostitución y libertinaje. Medina, en su tesis de maestría señala que: “El cabaret permanecerá, por lo regular, como el sitio donde acuden los hombres en busca de compañía femenina; el centro nocturno, donde asistan hombres acompañados por mujeres. Éste será presentado como un lugar de ‘ambiente familiar’ (decente), en oposición al ambiente ‘de escándalo y vicio’, característico de aquél donde coinciden hombres solos y prostitutas” (2010: 18); pero independientemente de su denominación en estos lugares se debía contar con orquesta y un espacio para el baile.

<sup>139</sup> Las orquestas de baile de gran calidad empezaron a proliferar en la capital del país, entre estas se encontraban la Orquesta Internacional, la Orquesta de Luis Alcaraz, La orquesta de Chucho Zarzosa, entre otras. Estas orquestas se volvieron tan populares en el México posrevolucionario que llegaron a grabar discos de 78 rpm y LPs.

<sup>140</sup> Existen evidencias fotográficas de pequeñas orquestas de jazz en la región, instrumentos como la batería o el banjo empezaron a ser interpretados, sin embargo, fueron las orquestas de baile las que se popularizaron en esta región.

<sup>141</sup> Músicos como Filiberto Salmerón, Esequiel Salmerón, Buenaventura Sánchez, entre otros, cuando no tenían las partituras de una pieza de moda que era solicitada por el público, se iban a la cantina para poner la rocola y transcribir esa pieza. En muchas ocasiones se acompañaban para compartir los gastos que implicaba repetir varias veces la misma pieza.

y eran capaces de leer las partituras que venían de la Ciudad de México. De tal manera que estos músicos podían transitar de una dotación instrumental a otra, conocían el repertorio de la música de rastra, pero también eran capaces de interpretar los géneros de moda y, todavía más importante, componían sus propias polcas, mazurcas, valeses, pasodobles, marchas, danzones, boleros e incluso oberturas, como ya señalamos en el segundo capítulo. Sin embargo, estas piezas, no son consideradas como la música calentana, pues en el ámbito secular es la música de rastra la que tiene ese papel identitario.

Para diferenciar este repertorio de la música de rastra, se le clasificó como música semiclásica, de sala, o simplemente piezas. Bajo estas categorías se agrupa a las polcas, valeses, mazurcas, chotis, pasodobles, marchas, foxtrot, swing, danzón, boleros, tangos, entre otros géneros de procedencia extranjera. La incorporación de estos géneros al sistema musical de nuestra región implicó que este repertorio sufriera algunos cambios en sus estilos, usos y funciones, de tal manera que en ciertos contextos se dejaron de bailar o cantar, como veremos más adelante.

Durante los años 20, 30 y 40 del siglo pasado, vemos que mientras el conjunto de cuerda va incorporando la música de moda, las nuevas dotaciones instrumentales van adaptando algunos ejemplos de la música de rastra. Las orquestas mixtas además del repertorio de los bailes de salón, llegaban a tocar música para imágenes de santos y difuntos, así como algún son y gusto. Por su parte las orquestas de baile no sólo tocaban, foxtrot, swing, danzones, boleros y chachachá, sino que tuvieron que interpretar marchas, valeses, pasodobles, polcas e incluso llegaban a ejecutar algunos ejemplos de la música de rastra. Las bandas de viento no sólo tocaban marchas, pasodobles y marchas funebres, sino que empiezan a interpretar sonos, gustos, polcas, chotis, valeses, minuets y foxtrot.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> En la actualidad, las bandas de viento desplazaron a los conjuntos de cuerda a tal grado que son las que participan de la vida festiva y ritual de los pueblos y comunidades de muchos de los municipios de la región. Los conjuntos de cuerda, que a principio del siglo XXI quedaban pocos, participaban en fiestas familiares, tocaban en cantinas y bares de la región y, ocasionalmente, en eventos políticos y culturales.

## CAPÍTULO V

### Categorías de la música religiosa calentana

“...el estructuralismo es por esencia totalizador, y lo que trata de totalizar no son necesariamente simetrías, recurrencias, sino también oposiciones y desequilibrios, no para desvanecerlos sino para comprender el vínculo que los sostiene.”

Jean Pouillon (1967: 16).

#### 5.1 Música de capilla, para imágenes y difuntos

Los músicos de la región suelen llamar música “para imágenes y difuntos” a la música del ámbito religioso. Ellos hacen la diferencia entre la música que está dedicada a los difuntos adultos y la que se dedica a los Santos Patronos y angelitos.<sup>143</sup> En el primer caso, le llaman “música para difuntos” y en el segundo, le nombran “música para imágenes” o “música de capilla”. En ambos casos se interpreta un repertorio compartido de géneros musicales, la mayoría de ellos bailables, que pertenecen a la categoría de música semi-clásica o piezas; entre los que encontramos: foxtrot, vals, chotis, contradanza, pasodobles, pasacalles, polcas y marchas,<sup>144</sup> no obstante, se diferencian por la interpretación de “minuetes para difuntos” y los “minuetes capilleros”, estos últimos, también denominados “dancitas”. Al respecto Zacarías Salmerón, músico que en el 2009 contaba con 91 años de edad, comentaba que hay minuetes para muertos y minuetes para santos, son dos clases diferentes (entrevista 13 de marzo, Tlapehuala, Guerrero). Por su parte Juan Ruiz Blancas, músico de 87 años, Pedro Medina de 70 años y Juan Cruz de 92 años, los dos primeros de la comunidad de San Juan Mina, y el tercero de la comunidad de Nuevo Guerrero, Tlapehuala, decían que los minuetes son para muertos y las dancitas para las imágenes o los niños difuntos (entrevista 5 de septiembre de 2009, San Juan Mina, Tlapehuala, Guerrero). Para los angelitos se tocaba la música propia de las imágenes católicas ya que se consideraba que, al no haber pecado, eran puros como los santos, motivo de alegría porque se tiene la creencia, que

---

<sup>143</sup> En varias regiones de México se acostumbra llamar angelitos a los niños difuntos, ya que se considera que son puros al no haber pecado.

<sup>144</sup> Este repertorio se solía interpretar frente al altar del santo o del angelito y durante la procesión religiosa que se dirigía a la iglesia o al panteón se acostumbraban las marchas fúnebres.

no sufrirán en la tierra y estarán cerca de Dios. En cambio, a los difuntos mayores se les tocaba minuets por considerar que habían pecado y tendrían que pasar por el purgatorio.

Es importante comentar que en la actualidad este repertorio, que fue muy amplio y conocido por los músicos de los conjuntos de cuerda de finales del siglo XIX y principios del XX, ha perdido vigencia, por lo que son pocos los músicos, la mayoría de ellos de edad avanzada, los que lo conocen e interpretan. Zacarías Salmerón se quejaba de esta situación: “... ya no saben tocar minuets, los minuets se acompañan con violín, guitarra y tamborita [...] yo no los tocaba, los tocaba mi abuelo, [Zacarías Salmerón Torres] yo nomás los escribí...” (entrevista 13 de marzo de 2009, Tlapehuala, Guerrero). A la pregunta expresa de ¿Qué son los minuets? El maestro responde: “son piezas, como todas pues, se usan nada más para los difuntos, para puros difuntos nada más, cuando muere uno y sino para nueve días, ocho días ponen musiquita, pero ahorita te voy a decir para acabar pronto, los de aquí son puros pendejos, no te tocan los minuets porque no saben...” y comenta que en alguna ocasión File, cómo le decía a su primo Filiberto Salmerón, llegó y le preguntó: “hermano te sabes el minuate El **concierto**, lo tocaba el abuelito Hermenegildo con mi tío Lamberto, tu papá, es muy bonito.” Varios de los integrantes de la familia Salmerón conocían e interpretaban la música de las capillas, algunos de ellos incluso se especializaron en ésta como Hermenegildo Salmerón Torres y Lamberto Salmerón Pastenes.<sup>145</sup> A pesar de esta especialización, varios músicos que interpretaban la música de rastra podían tocar este repertorio, ya que lo consideraban más fácil, de hecho, al disminuir el trabajo de los conjuntos de rastra en los años 30 del siglo pasado, debido a la incorporación de nuevas dotaciones instrumentales y movidos por la necesidad de adquirir nuevas competencias musicales, algunos músicos prefirieron manejar los dos tipos de repertorios: la música de las capillas y la música de rastra.<sup>146</sup>

Como se puede apreciar, entre la música para imágenes y difuntos mayores se puede compartir cierto repertorio como los valeses, los chotis, pasacalles, mazurcas, pasodobles, marchas, entre otros géneros, pero no era bien visto que para la velación de un santo o un angelito se tocaran minuets, ni tampoco se aceptaba que para la velación de un difunto mayor se tocaran dancitas o *minuets capilleros*,<sup>147</sup> mucho

---

<sup>145</sup> A principios del siglo XX en Tlapehuala y otros municipios de la Tierra Caliente, había músicos que se especializaban en la “música de las capillas”, a estos músicos se les llamaba “músicos capilleros”, y aunque, en comparación de los músicos de rastra, éstos tenían menos prestigio y recibían menos dinero por sus servicios, no corrían tantos riesgos y no les faltaba trabajo, debido a la mortandad de niños y adultos, así como por la gran cantidad de capillas en la región que les permitía tener trabajo relativamente constante.

<sup>146</sup> Esto mismo sucedía entre los conjuntos de arpa grande del la Tierra Caliente del Tepalcatepec, o Región Planeca, véase Contreras (2012).

<sup>147</sup> Aunque existen ciertas excepciones que explicaremos en el siguiente capítulo.

menos se aceptaba que se tocara la música de rastra. Como ya lo había señalado (Camacho Jurado, 2010), la música del ámbito religioso se estructura y organiza a partir de la oposición que existe entre el ámbito religioso-puro y el ámbito religioso-impuro, marcado musicalmente por las dancitas o minuets para santos y los minuets para difuntos respectivamente. Esta oposición, que distingue y le da sentido a la música que se interpreta en estas ocasiones, se puede sintetizar en el siguiente cuadro:

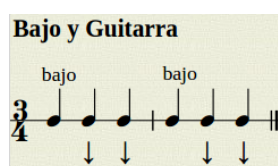
Puro	Impuro
Velación de santos y angelitos	Velación de difuntos mayores
Dancitas o minuets capilleros.	Minuets para difuntos
Paraíso	Purgatorio
Alegre	Triste
Instrumental	Instrumental

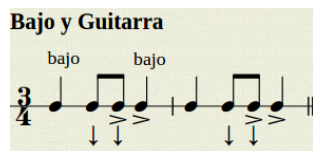
Pero ¿qué diferencias intramusicales existen entre los minuets y las dancitas?

## 5.2 Diferencias entre minuets y dancitas

A decir de J. Natividad Leandro y J. Félix Feliciano, la diferencia entre el minuet y las dancitas esta en “el golpe de la tamborita y la guitarra” (entrevista, 16 de octubre de 2016, Iztacalco, Ciudad de México). Los minuets se acompañan con el rasgueo del vals, es decir, un silencio de cuarto más dos rasgueos de un cuarto. Mientras las dancitas se acompañan con un silencio de cuarto en el primer tiempo, dos rasgueos de octavo en el segundo tiempo y un rasgueo de un cuarto en el tercer tiempo o un silencio de cuarto. Sin embargo, a la hora de interpretar las dancitas, se puede percibir una binarización del compás ternario, quedando un cuarto dos octavos y un cuarto. En la transcripción que presentamos se agrega el bajo que realiza la guitarra o en su defecto el tololoche. La dirección del rasgueo se indica con las flechas:

Minuete:





Dancita:

Binarización



Para estos músicos calentanos el ritmo es el rasgo pertinente que distingue a las dancitas de los minuets. En el caso de que los minuets sean interpretados con la banda de viento, no se acompañan con tambora y redoblante. ¿Qué otras diferencias podemos encontrar? Después de un breve análisis formal, encontramos otras características que, si bien no se generalizan a todo el corpus, nos pueden ayudar a entender estas diferencias. Antes debemos aclarar que aunque nuestro corpus de análisis no es lo suficientemente amplio como para poder dar una respuesta contundente, sí encontramos algunas tendencias que podrían ayudarnos a generar algunas hipótesis. Contamos con un corpus de seis dancitas y ocho minuets, producto del trabajo de campo realizado en el 2009.<sup>148</sup> A continuación presentamos una tabla que nos permite ver de manera general algunas de las características intramusicales de los minuets analizados.

<sup>148</sup> Como ya había señalado, para principios del siglo XIX, este repertorio prácticamente se había olvidado. Para las últimas décadas del siglo XX los velorios y velaciones eran acompañadas sobretodo por las bandas de viento, los pocos conjuntos de cuerda que llegaban a tocar en estas ocasiones interpretaban valeses y canciones como Cruz de madera, Cuatro milpas, Dos puños de tierra, entre otras. Después de identificar a músicos que todavía conocían parte de este repertorio, en el año 2009, realicé un viaje a la región con el objetivo de registrar y saber de los minuets. Así llegué a la comunidad de la Laja, Ajuchitlán, en busca del J. Natividad Leandro Chávez “El Palillo”, al otro día, en casa del Dr. Galileo Cambron pude registrar seis dancitas (una de ellas llamada “La diosa”), un chotis, una marcha “Angelosa”, una pieza fúnebre, y dos minuets, interpretados por “El Palillo” en el violín y su hermano Santiago Leandro Chávez, en la guitarra sexta. Aunque “El Palillo” y su hermano seguían acompañando velaciones, se quejaban de que ya sólo les pedían la música que al difunto le gustaba, por lo que el repertorio antiguo, propio de estas ocasiones ya no se tocaba. Después de cada interpretación “El Palillo” tomaba un poco de tequila para refrescar la memoria, y después de una pausa de silencio comentó: “había muchas [dancitas] pero ya no se acuerda uno, ya no las toca uno pues; sí se llega uno a acordar pero solamente cuando uno está en las velaciones, aparte nos dan el trago que nos ayuda a recordar”. Otro de los músicos a quien pude grabar fue a Zacarías Salmerón Daza, él interpretó únicamente 3 minuets, pues se quejaba que muchos van a pedirle que toque pero su hija ya no lo dejaba tocar. También grabé a músicos de banda que tocaban el repertorio viejo para los velorios, sin embargo, en esta ocasión nos ocupamos sólo de las grabaciones que realizamos a los conjuntos de cuerdas, por ser la dotación instrumental utilizada para interpretar este repertorio durante el periodo que nos ocupa.

Minuetes	Compás	Tonalidad	Modulación	Forma musical
1.- Minuete Camino a Ajuchitlán	<b>3/4</b> Anacrusa	Re menor	Re menor, Fa mayor	Forma ternaria
2.- Minuete San Salvador	<b>3/4</b> Anacrusa	Re menor	Re menor, Fa mayor	Forma binaria
3.- Minuete de Don Juan	<b>3/4</b> Anacrusa	La mayor	La mayor, Mi mayor, Re mayor	Forma ternaria A manera de rondó
4.- Minuete	<b>3/4</b> Anacrusa	Sol menor	Sol menor, Si bemol mayor	Forma binaria
5.- Minuete	<b>3/4</b> Anacrusa	Mi menor	Mi menor, Sol Mayor	Forma ternaria
6.- Minuete El zapatito	<b>3/4</b> Anacrusa	Re menor	Re menor, Fa mayor	Forma binaria
7.- Minuete	<b>3/4</b> Tético	Sol mayor	No	Forma ternaria

Como se puede apreciar, todos los minuets, analizados son piezas instrumentales que están en compás de 3/4 en un *tempo*<sup>149</sup> *presto*, alrededor de los 170 a los 180 bpm. Es decir, se desarrollaron en un *tempo* que se puede considerar rápido. También se observa que la mayoría de los temas contenidos en estas piezas son anacrúsicos.<sup>150</sup> Otro rasgo a destacar es la variedad de tonalidades que se utilizan en estos pocos ejemplos y, que a mi manera de ver, están dando cuenta de un sistema tonal bien establecido, contexto en el cuál los minuets se desarrollaron.<sup>151</sup> De los ocho ejemplos de minuets calentanos tenemos que tres están en Re menor y un ejemplo en cada una de las siguientes tonalidades: sol menor, Mi menor, La mayor, Sol mayor y Do mayor. Podemos decir que la mayoría de estos minuets se encuentran en modo menor.

Asimismo, es notorio que la mayoría de estos minuets utilizan modulaciones armónicas, es decir, cambio en la tonalidad de ciertas secciones. Un minuete utiliza tres tonalidades, otro más, no tiene modulación alguna, los seis restantes se mueven entre dos tonalidades distintas. De esta manera, el espectro armónico que se necesita conocer y manejar correctamente para interpretar este repertorio se

<sup>149</sup> El *tempo*, es decir, la velocidad de una pieza está medida en pulsos por minuto. Se anota bpm que en inglés significa beats por minuto.

<sup>150</sup> Seis ejemplos comienzan en anacrusa y dos de manera tética. Tema tético quiere decir que comienza al inicio del compás; y tema anacrúsico, que comienza antes del primer pulso del compás.

<sup>151</sup> Sistema tonal se refiere a un sistema funcional y jerárquico de los sonidos sobre el cuál se ha desarrollado gran parte de la música occidental, por lo menos desde el s. XVII hasta nuestros días, sobre todo en el ámbito de la música popular.



vuelve todavía más amplio. En total son nueve tonalidades diferentes que se aprecian en sólo ocho minuetes, de las cuales, es necesario conocer mínimo los tres acordes principales de cada una de las tonalidades, así como la manera en la cual se combinan y enlazan según el discurso melódico expuesto por los violinistas. Podemos pensar que el conocimiento práctico de la armonía tonal que se necesita para ejecutar los minuetes calentanos es suficiente para ejecutar gustos y sones.

Otro rasgo que llama mi atención es la manera en que terminan algunos minuetes, como el minuetto Camino a Ajuchitlán, San Salvador, El zapatito, y el minuetto “número 4”, en cuyas cadencias finales *ad libitum* predominan los trinos dobles y luego un descenso en el registro de las notas, pasando de una tonalidad en modo menor, a su homónimo mayor.<sup>152</sup> En cuanto a la forma musical de los minuetes analizados tenemos que cinco están en forma ternaria y tres son binarios, es decir, predominan los ejemplos en forma ternaria.

Sigamos con el análisis del repertorio que los músicos reconocen como “dancitas”. En la siguiente tabla mostramos algunas características intramusicales generales de este corpus.

<b>Dancitas</b>	<b>Compases</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Modulación</b>	<b>Forma musical</b>
1.- Dancita	3/4 y 6/8 Anacrusa	La menor	La menor, Do mayor	Forma binaria
2.- Dancita	2/4, 3/4 y 6/8 Anacrusa	Mi menor	Mi menor, Sol Mayor	Forma binaria Marcha/dancita
3.- Dancita	3/4 y 6/8 Tético	Sol mayor	Sol mayor, Do mayor	Forma binaria
4.- Dancita	3/4 y 6/8 Anacrusa	Sol mayor	No	Forma ternaria
5.- Dancita	3/4 y 6/8 Anacrusa	Do mayor	Do mayor, Fa mayor	Forma binaria
6.- El adiós	3/4 y 6/8 Anacrusa	Sol mayor	No	Forma ternaria

Este repertorio tiene como rasgo común, la forma de acompañamiento que ya habían señalado los músicos calentanos y que consiste en ir combinando el bajo de la guitarra en el primer y tercer pulsos de un compás de 3/4, y dos octavos del rasgueo del acorde en cuestión, en el segundo pulso. Además, al final de ciertas secciones se hace un remate en un compás de 6/8, donde la melodía del violín y el acompañamiento de la guitarra marcan el siguiente ritmo: octavo/negra, octavo/negra.

<sup>152</sup> El homónimo de una tonalidad quiere decir que la nota principal de una escala sigue siendo la misma, sólo cambia su modo. En este caso, 3 minuetes pasan de Re menor a Re mayor (homónimo mayor) y otro, de Sol menor a Sol mayor (homónimo mayor).

32

Vln.

32

Gtr.

Con estos ritmos básicos se acompañan las siete melodías de las dancitas analizadas. En algunas dancitas como en la “número 4” de nuestra tabla o en la dancita “El adiós”, el compás de 6/8 se alterna con mayor frecuencia al 3/4. Caso especial es la dancita número 2 de la tabla, que tiene una primer sección “A” en 2/4 que se acompaña con bajo en tiempo y rasgueo a contratiempo, mientras en la sección “B” se va acompañar con el motivo ritmo identificado con este género.

Por otro lado, se observa que en las dancitas es más frecuente encontrar temas anacrúsicos. De los seis ejemplos sólo uno tiene un tema tético. Con respecto al *tempo*, tomando en cuenta el pulso de un compás de 3/4, las dancitas oscilan entre los 120 y 130 bpm, es decir, en tempo *Allegro*. Cabe mencionar, entonces, que las dancitas tienen un *tempo* más lento que los minuets.

En estas dancitas, al igual que en los minuets, hay una variedad de tonalidades utilizadas: tres de ellas están en Sol Mayor, una en Do mayor, otra en La menor y una en Mi menor. Cuatro de los ejemplos están en modo mayor y dos en modo menor. El carácter de las melodías, la rítmica y el tempo de estas piezas nos hacen experimentar un sentimiento de mayor jovialidad o alegría con respecto a los minuets que, aunque están en un tempo más rápidos, se suelen interpretar como más solemnes y tristes.

Así como en los minuets, gran parte de las dancitas tienen modulaciones armónicas a tonalidades vecinas, cinco de éstas ocupan modulación y dos no. En este caso, son seis tonalidades distintas las que se ponen en juego en este repertorio de seis piezas. En cuanto a la forma musical predomina la forma binaria,<sup>153</sup> por lo que en general muestran un discurso melódico que cabe en estructuras más simples con respecto a los minuets. Para que sean más claras estas diferencias intramusicales entre minuets y dancitas mostramos el siguiente cuadro. Estas diferencias deben de entenderse como tendencias.

<sup>153</sup> Cinco dancitas son binarias y dos ternarias.

Características intramusicales predominan. que	Minuetes	Dancitas
Compás	3/4	3/4 y 6/8
Tempo	<i>Presto</i> , alrededor de los 170 a los 180 bpm.	<i>Allegro</i> , al rededor de los 120 y 130 bpm.
Forma	Ternaria	Binaria
Cadencias	Finales <i>ad libitum</i>	finales a tempo.
Modo	Predomina el modo menor	Predomina el modo mayor

La información contenida en este breve análisis musical nos permite comprender por qué los minuetes y las dancitas son géneros instrumentales diferenciados, con ciertas características específicas que construyen identidades sonoras que hacen corresponder sensaciones, sentimientos y pensamientos, con sus usos y sus funciones. Si bien existen algunos rasgos musicales que comparten, como la variedad de tonalidades utilizadas, el uso de las modulaciones armónicas que se presentan de una sección a otra<sup>154</sup> y el predominio de los temas melódicos anacrúsicos sobre los téticos, también podemos observar que en el corpus de las dancitas y minuetes aparecen ejemplos que no cumplen con todos los rasgos dominantes. Sin duda, surgen muchas preguntas con respecto a estas piezas, por ejemplo: ¿Por qué estas diferencias y similitudes? ¿De dónde llegaron las dancitas y los minuetes? ¿Tienen alguna relación con los minuetes que se interpretan en otras regiones del país? ¿Tienen algún parentesco con los minués europeos? ¿Estamos frente a géneros musicales o son categorías nativas que se emplean para organizar y distinguir un repertorio que tiene usos y funciones similares? Contestar estas preguntas excede el objetivo de esta tesis, no obstante, intentaremos plantear algunas hipótesis que ayuden a identificar algunas características musicales para entender las oposiciones que estructuran el sistema musical de nuestra región de estudio. Antes, es necesario tomar en cuenta algunas consideraciones históricas.

---

<sup>154</sup> Entre minuetes y dancitas, se necesita conocer diez tonalidades distintas para ejecutarlas tanto en el violín como en la guitarra.

### 5.3 Apuntes históricos y algunas consideraciones

De acuerdo con Candé el minueto es una:

“danza noble y graciosa en tres tiempos cuyos orígenes sería el bransle de la región de Poatú (según Rameau o la gallarda, danza cortesana del renacimiento en compás ternario y tiempo animado). En la segunda mitad del siglo XVII el minueto está en auge en la corte de Luis XIV: él mismo baila los minuetos que Lully compone para él. El siglo siguiente la danza pierde su carácter noble y se hace más alegre, ya sea en tempo rápido o moderado” (2002:163).

Tenemos que, en el periodo que va de 1650 a 1800, el minueto o minuet era un género dancístico y secular de enorme popularidad en las cortes europeas. En cuanto a sus características musicales se escribía en forma binaria (AB), con frases regulares que inician en el tiempo fuerte en compás de 3/4. De acuerdo con Bruce y College, estas piezas “...eran más lentas cuando se bailaban, especialmente en Francia, y moderadamente rápidas como música instrumental independiente, sobre todo en Italia, donde solían escribirse en 3/8 o 6/8” (2001: 651). Más adelante, estos mismos autores, nos explican que el minueto de forma binaria con trío, muy utilizado durante el Barroco, van a incluir en la época clásica, elementos de la forma sonata. Así, tenemos que desde finales del siglo XVII se interpretaban en Europa por lo menos dos tipos de minuetes, a saber: el bailable con su tempo lento y el instrumental con su tempo moderato a rápido; el minuite suite antigua, con su forma binaria y, más tarde, el minuite sonata, con su forma ternaria. Es decir, desde mediados del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII el minuite se diversificó en la propia Europa.

La llegada del minuite a tierras americanas, su difusión y diversificación entre las clases subalternas de las diferentes regiones de nuestro país está en debate. Una de las referencias más antiguas, y más citada por los investigadores,<sup>155</sup> que demuestra la presencia del minuite en México, son las tablaturas para *cítar* que recopiló Sebastian de Aguirre a mediados del siglo XVII. Otra tablatura para guitarra de cinco cuerdas del siglo XVII que también contenía, entre otras danzas, minuetos, es la que cita Stevenson (1986), en su texto sobre “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”. Contrario a estas evidencias históricas, autores como Martínez Ayala (s/f) y Alegre (2004), proponen que los minuetes llegaron a la Nueva España con el reinado de Felipe V de Borbón, es decir, a principios del siglo XVIII. Jáuregui, por su parte, hace referencia a varios manuscritos de la primera mitad del siglo XVIII, donde

---

<sup>155</sup> Véase Guzmán (1986), Chamorro, (2000), Stevenson (1986), Gutiérrez (2008), entre otros.

consta la amplia difusión de los minuets que ya existía en territorio de la Nueva España, y hace hincapié, en su transformación de género danzario a género instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII, “sobre todo a partir de las composiciones de Franz Joseph Haydn (1732-1809)” (2006: 4), y agrega:

“No es probable que antes de esta mutación, que los convierte en música para ser escuchada por una audiencia estática, los minuets fueran difundidos por los misioneros y adaptados por los músicos populares novohispanos, de tal manera que llegaran a constituir el género religioso fundamental del mariachi. Aunque sí es plausible que avanzado el inicio del siglo XVIII, cuando ya existían versiones instrumentales de minuets, éstos fueran enseñados por los misioneros en calidad de plegaria musical” (2006: 4).

En esta cita, Jáuregui plantea dos cosas muy importantes que deben ser debatidas, la primera es sobre el papel que los misioneros jugaron en la difusión del minuet, y la segunda se refiere a la transformación del minuet en género instrumental como condición para ser difundido por los misioneros. En el primer punto y a diferencia de Jáuregui, otros autores, como Ramos Smith (1990), sostiene que la difusión del minuet en el Nuevo Mundo se hizo a través del Coliseo y teatros al aire libre. Gutiérrez (2008) señala que además del Coliseo y el teatro, las compañías itinerantes junto con otros agentes “transculturales” contribuyeron a su difusión en pueblos y rancherías. Al igual que Jáuregui, Gutiérrez plantea que su difusión no pudo ser sólo por vías seculares, y recuerda que hubo músicos y compositores novohispanos de música teatral y del Coliseo que también fueron maestros de capilla como Ignacio Jerusalem y José Manuel de Aldana. Además, no debemos ignorar que desde el siglo XVI ya se interpretaban danzas para el culto religioso, por ejemplo, Guzmán (1986) documenta una zarabanda glosada a lo divino y dedicada a Felipe II desde Michoacán. Y a pesar de que para 1583 ya se amenazaba con azotes y “destierro del reino a quien osara cantar zarabandas, [ésta] ... pasa de España al resto de Europa y, a diferencia de la aristocrática pavana, permanece en el gusto de los grandes compositores, que trabajándola más a lo divino que a lo diabólico, logran calmar las injurias de sus detractores...” (1986: 96-97). Por su parte Stevenson (1986) escribe que: “El manuscrito más antiguo de origen mexicano con una zarabanda cantada, proviene de la catedral de Oaxaca, y es del compositor Gaspar Fernández (que falleció en Puebla en 1629)” (1986: 28). Cabe destacar que fue maestro de capilla en la catedral de Puebla. Es decir, la zarabanda, danza de presumible cuna americana, se interpretó tanto en el ámbito secular como en el religioso desde finales del siglo XVI, a pesar de ser acusada de sensual y extravagante por algunas autoridades eclesiásticas. Por otro lado, hubo formas

musicales polifónicas como el motete, popular desde el Siglo XIII, que adquirió en la Nueva España un carácter dancístico en manos de los compositores indígenas. Al respecto Stevenson escribe: “Sus textos ‘religiosos’, sin duda, no impiden que los motetes de don Hernando sean música de danza.” (1986:14). Éste mismo autor, nos recuerda que era costumbre española utilizar la misma música para textos profanos y divinos. Es decir, la música de los géneros danzarios podía ser utilizada sin ningún problema en el ámbito religioso.

El tránsito de la música de un ámbito secular a uno religioso, no ha sido exclusivo del minuete, este mismo proceso han experimentado otros géneros bailables incluso ya en el México independiente como el vals que pasó de ser prohibido por la iglesia a convertirse en plegaria musical. Y qué decir del foxtrot, géneroailable del ámbito secular que se puso de moda a principios del siglo XX en Estados Unidos y que ahora, en nuestra región de estudio, se puede interpretar en el ámbito religioso sin ningún problema. Lo anterior nos hace pensar que no fue necesario esperar que en Europa el minuete se convirtiera en género instrumental para ser interpretado por los músicos de capilla en la Nueva España. Es decir, muy probablemente el minuete como género danzario también se interpretó, junto con otras danzas, como plegaria dancística-musical desde finales del siglo XVII en las comunidades indígenas. Debemos recordar que la danza como ofrenda a las divinidades ha sido muy importante para los pueblos originarios desde antes de la conquista hasta nuestros días. No es de extrañar que se utilice el término danza o dancita para referirse a un repertorio del ámbito religioso en nuestra región de estudio y otras regiones de nuestro país.

Todo parece indicar que el minué desde sus inicios se transformo y diversificó, no sólo en su estatus de provenir de cuna humilde y pasar a la corte, o de ser un género secular y pasar a ser un género religioso y regresar al ámbito popular en la Nueva España, sino también en su forma, en su tempo, en sus dotaciones instrumentales y en sus diferentes denominaciones.<sup>156</sup> Por lo tanto, el minuet en su forma danzarina o instrumental, que llegó de Europa, en diferentes momentos, se difundió no sólo por vía secular, sino también por la vía religiosa, y se diversificó en suelo americano muy probablemente desde su llegada, por lo que podemos hablar de un minuet novohispano desde mediados del siglo XVIII, cuando en el ámbito secular, ya se reconocen los sonecitos de la tierra. Este proceso de transformación que inició en el siglo XVII no ha parado, otros géneros danzarios con los que ha convivido el minuet

---

<sup>156</sup> Gutiérrez señala que el minué o minueto “ya había sufrido los embates de la transculturación musical al circular en las metrópolis y villorrios de la Nueva España” (2008: 226); prueba de ello es la cita de Ramos Smith sobre los bailes que se hacían en el coliseo que incluían los sonecitos de la tierra, las danzas españolas y las danzas de la corte que ya manifestaban ese mestizaje: “También aparecieron variantes de danzas de corte, cuyos nombres indican mestizaje e influencia negra, especialmente en el caso del minué. Se bailaron alemandas, contradanzas, baile inglés, polcas y minués alemandado, avalsado, campestre, de la corte, afandangado, congo o congot y tache.” (Ramos Smith, 1990: 87).

seguramente han influido en su transformación y diversificación. Esto puede explicar la hipótesis de Jáuregui quien señala que:

Lo más probable es que, a la postre, la denominación de minuete se haya aplicado a una variedad dispareja de piezas con la sola condición de que éstas llegaran a ser aceptadas -en cada situación- para ser tocadas en el ámbito religioso y que presentaran, de alguna manera y en cada subregión, un contraste con la música “de raspa”, “de borrachera”, “de jolgorio”, “de fandango” (2006: 11).

Hace falta, como bien lo señala este antropólogo, análisis “...musicológicos que permitan demostrar siquiera que en los minuets campesinos mariacheros se encuentran las características melódicas, armónicas y rítmicas de los minuets europeos de los siglos XVII y XVIII, o de los novohispanos y mexicanos decimonónicos, o siquiera alguna herencia de ellos” (2012: 21). En este sentido el trabajo del etnomusicólogo Daniel Gutiérrez (2008) es loable, pues a través del método histórico comparativo no sólo encuentra rasgos comunes entre los minuets de los nahuas de Cachán y los minués novohispanos del código Saldívar número 4, sino que incluso se atreve a proponer diferentes etapas del proceso de transformación a partir de la retrosección musical. Aun así, y como él mismo reconoce, apenas es el inicio de un proyecto más amplio y ambicioso, que trate de explicar este sistema de transformaciones que dio como resultado el repertorio que en varias regiones de nuestro país se reconocen como minuets, vinueets, binuete, etcétera. Para esto requerimos un corpus de análisis de diferentes regiones, no sólo para comparar estos repertorios con otros minuets novohispanos y europeos, sino también, compararlos con otras danzas que han convivido con el minuete en sus diferentes etapas de transformación. Esto es necesario pues los rasgos intramusicales que hoy nos parecen exclusivos del minuete, como el compás, los ritmos o la armonía, pueden ser rasgos que comparten o compartieron con otros géneros danzarios.

#### **5.4 Rasgos compartidos con otras piezas del repertorio fúnebre**

Como ejemplo de los rasgos compartidos con otros ejemplos del repertorio calentano que no son considerados minuets, ni dancitas, pero que se interpretan en estos contextos están dos piezas del repertorio fúnebre y un chotís que fue interpretado cuando le pedí explícitamente a J. Natividad

Leandro que tocaran dancitas. Una de estas piezas los músicos la reconocieron como “Fúnebre”, la otra es “Las lágrimas de María”, una pieza fúnebre que ya habíamos comentado en el segundo capítulo.<sup>157</sup>

Dancitas	Compases	Tonalidad	Modulación	Forma musical
1.- Fúnebre	3/4 y 6/8 Anacrusa	Sol mayor	Sol menor, Si bemol mayor	Binaria
2.- Las lágrimas de María (pieza fúnebre)	4/4 Anacrusa	Sol mayor (intro), Sol menor	Sol mayor, Sol menor, Si bemol mayor.	Introducción ad libitum + Forma binaria + Final ad libitum
3.- Chotis	4/4 Anacrusa	Re mayor	Re mayor, La mayor, Sol mayor y Mi menor	Forma musical con 4 partes: AA, BB, A, CC, DD, C, A

El primer ejemplo que lleva por nombre “Fúnebre”, se acompaña con el ritmo de las dancitas pero se interpreta a un tempo más lento que el resto de las “dancitas” alcanzando los 110 bpm. Además de su *tempo lento*, el tema en la sección A se encuentra en modo menor (sol menor), lo que es más común en los minuetes. En la sección B, modula al relativo mayor (Si bemol mayor) y tiene una forma binaria (véase anexo 6). ¿Por qué, este ejemplo que podría ser catalogado como dancita e interpretada, por lo tanto, para las velaciones de imágenes y angelitos, se ejecuta en velaciones de difuntos?

En el caso de Las lágrimas de María, pieza que es parte del repertorio que se ejecuta para los difuntos y en Semana Santa, encontramos que comparte rasgos intramusicales con los minuetes. Como la mayoría de éstos, es una pieza que se encuentra en modo menor, aunque en compás de 4/4, y por la forma de acompañamiento en contratiempo, más bien nos recuerda a una marcha fúnebre. Sabemos que las marchas fúnebres constituyen un género instrumental utilizado para el mismo fin en ésta y otras regiones de México. En este mismo sentido, es de notar, que la dancita número dos de nuestro corpus de estudio que aparece en la tabla de las danzas, está compuesta por una marcha en la parte A, en 2/4, y por una dancita en la parte B, en 3/4 y con cortes en 6/8. La parte A que corresponde al ritmo de marcha, al igual que “Las lágrimas de María” y la mayoría de los minuetes, está en modo menor. La parte B que se acompaña al ritmo de la dancita, se encuentra en modo mayor, como la mayoría de las dancitas. En “Las lágrimas de María” también podemos escuchar en su gran introducción y su final, un material melódico que nos recuerda el tipo de finales utilizado en los minuetes mencionados en

<sup>157</sup> El ejemplo de esta pieza la tomé de las grabaciones que hizo el Dr. Galileo Cambron a J. Natividad Leandro “El palillo” y que hizo el favor de obsequiarme. También es importante señalar que, si bien en estas grabaciones que hizo el Dr. Galileo, los músicos no recordaron los nombres, ellos decidieron ponerle nombre para identificarlas para la grabación. Tomo algunos de esos nombres con el mismo propósito, pero aclarando que es un repertorio que a decir de los músicos “es muy antiguo”.



párrafos anteriores, es decir; un discurso *ad libitum*, con un constante uso de trinos dobles, y en cuyo desarrollo (de forma inversa a los minuets) va de un modo mayor (Sol mayor) a su homónimo menor (Sol menor) un par de ocasiones, para comenzar sobre un tempo ya definido con el tema A en modo menor (Sol menor). Me parece que esta pieza es significativa porque es un ejemplo de cómo géneros musicales que conviven en ciertas prácticas sociales y con usos y funciones similares, pueden llegar a mezclarse y compartir ciertas características intramusicales.

Para contrastar, tenemos un chotís de cuatro partes, donde cada una de sus partes está en una tonalidad distinta. Este género musical es parte del repertorio para angelitos e imágenes, aunque también se puede interpretar en otros contextos. Y aunque es un género bien diferenciado, podemos apreciar que, de ser un género instrumental destinado en un principio a la danza, es adaptado y utilizado en el ámbito religioso, y al igual que las dancitas y los minuets hace uso de variadas modulaciones en sus discursos melódicos y armónicos.

En cuanto a la forma musical de los minuets analizados podemos ver cómo, efectivamente, la mayoría de los ejemplos están en forma ternaria y binaria, lo cual corresponde a las características que tuvieron los minuets en Europa. Si bien, en un primer momento sólo contenían dos secciones, al convivir con formas musicales como el rondó y la sonata, populares en el clasicismo, debieron retomar algunos aspectos estructurales de estos otros géneros instrumentales, incluyendo una tercera sección, que en el caso del “Minuete de Don Juan”, se estructura a manera de rondó, es decir, con un tema principal A que a manera de estribillo se va alternando con B y C, de la siguiente manera: AA, BB, A, CC, A1A1, C, A1, AA, BB, A, C, A1A. (Véase anexo 7).

A partir del análisis formal de nuestro corpus de estudio y la revisión de algunos aspectos históricos, podemos comprobar que el repertorio que se agrupa bajo la categoría de minuete corresponde en varios aspectos con características que le han dado identidad a este género musical a lo largo de su desarrollo y devenir histórico y, a pesar de su diversidad, hay características intramusicales que diferencian a los minuets de las dancitas. Muy probablemente, este último repertorio haya surgido tomando el modelo de los minuets italianos en 6/8, en forma binaria, es decir, los minuets bailables, mientras los minuets fúnebres hayan surgido de los minuets instrumentales en su forma ternaria en compás de 3/4. Muy probablemente la influencia de la “canción ranchera” y del vals, en su sección rápida, haya influido en el tempo rápido con el que se interpreta en la actualidad este repertorio.

Diferentes danzas cortesanas, donde se incluyeron los minués, que se interpretaban en el Coliseo y el teatro, así como por las compañías itinerantes, se empezaron a ejecutar en el ámbito religioso por los mismos maestros de capilla que también desarrollaban su oficio en el Coliseo. Así los minuets pasaron

del ámbito secular a un ámbito religioso. Este repertorio fue utilizado en varias regiones de nuestro país como plegaria musical, por lo menos desde principios del siglo XVIII. Los músicos calentanos se referían a ellas en términos genéricos como dancitas pues muy probablemente aglutinaba varios géneros danzarios que eran utilizados para la velación de las imágenes, haciendo una diferencia con otras danzas o tipos de minuets que se ejecutaban para difuntos. A manera de hipótesis consideramos que el término de “dancitas”, era, en un principio, una categoría que utilizaban los músicos calentanos para referirse a un repertorio de danzas que se difundieron en el país en diferentes momentos históricos, y que, en los procesos de transformación y adaptación de las necesidades expresivas de la población, adquirieron nuevos usos y funciones en el sistema musical. Es muy probable que, si seguimos la propuesta hecha por el etnomusicólogo Gutiérrez (2008), encontremos a través de un análisis sincrónico y de la reconstrucción interna un parentesco estructural con algunas de las variantes de los minuets europeos e incluso con algunas otras danzas que se difundieron durante la Colonia y en el México Independiente.

Así, como demostramos que bajo la categoría de gusto o son, se encuentran formas musicales que en un pasado reciente eran consideradas géneros musicales distintos, es muy probable que bajo la categoría de minuet o dancita, también se oculten otros géneros danzarios que aparentemente desaparecieron del repertorio calentano. Por el momento, y para los propósitos de esta tesis, basta decir, que las dancitas y los minuets son, para los músicos calentanos, géneros musicales diferenciados.

En resumen, tenemos que la *música de rastra*, las *piezas* y la *música para imágenes y difuntos* son categorías nativas de clasificación que responden, en un primer nivel, a un criterio extramusical de pertenencia. Es decir, mientras que la *música para imágenes y difuntos*, así como la *música de rastra*, es asumida como la música de los calentanos, quienes construyen con ella un rasgo identitario, el repertorio que se agrupa bajo la categoría de *piezas* es considerado como foráneo. Si bien, este último ya está incorporado al sistema musical de la región, los calentanos reconocen que es un repertorio que no sólo se interpreta en otras regiones del país, sino incluso fuera de éste. Debemos aclarar que el repertorio de piezas que se interpreta está formado sobre todo por composiciones o arreglos de músicos de la región.

Por otra parte, se hace una diferenciación siguiendo criterios intramusicales, donde el rasgo pertinente es el patrón rítmico y el *tempo* que se utiliza. En otros niveles se encuentra la estructura melódica, el modo mayor o menor, su complejidad rítmica y sus características líricas. Muchos de estos criterios pueden aparecer en un mismo nivel, pues tienen un propósito práctico en función de los contextos de ejecución. Existen otras características extra musicales, como el uso y la función, que son criterios para diferenciar y ordenar el repertorio de la región. Después de este análisis del repertorio de nuestra

subregión de estudio, consideramos que estamos en posibilidad de ubicar los géneros estructurantes del sistema musical de la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas, objetivo del siguiente capítulo.

## CAPÍTULO VI.

### Las oposiciones estructurantes del sistema musical calentano

“[...] las verdades socioculturales no se agotan en la dimensión emic. También las hay de tipo etic, que no se alteran con arreglo al sistema de inteligibilidad de cada cultura. Antes bien, sólo se modifican de conformidad con los procedimientos de recopilación de datos y contrastación de teorías acordados por la comunidad de los observadores científicos”

Harris [1982: 346]

En el capítulo anterior vimos como, a partir de una base empírica, los músicos e investigadores de la Tierra Caliente de la depresión del río Balsas clasifican la música. Hicimos un análisis musical para encontrar los rasgos pertinentes que son utilizados como criterios de clasificación del repertorio calentano y así comprender la lógica que opera en esta clasificación emic. No obstante, para el propósito de esta tesis no basta con hacer una descripción de la música y entender los modos de clasificación emic de los calentanos, sino buscamos, desde un análisis etic, aproximarnos a la estructura de su sistema musical, a sus normas, muchas de ellas inconscientes, parafraseando a Lévi Strauss (1986: 21), cómo la música se piensa en los hombres, sin que ellos lo noten.

A partir de los resultados obtenidos en los capítulos anteriores, ahora el reto es encontrar las reglas que estructuran el sistema musical. Buscamos demostrar “...la existencia de una lógica de las cualidades sensibles, que repase sus vías y que manifieste sus leyes” (Lévi Strauss, 1986: 11). Por lo que el objetivo de este capítulo es analizar el sistema musical de nuestra subregión de estudio, a partir de identificar sus oposiciones estructurantes y, así entender su lógica interna en cuanto unidad compleja, interacción y organización.

Con base en la propuesta estructuralista de Lévi Strauss, consideramos que toda obra de arte, al igual que una máscara, un mito, y en nuestro caso un género musical, no se explica por sí mismo, ni sólo con base en sus propias características, sino a partir de su posición y sus relaciones dentro de un sistema y de aquello que no contiene, que no elige representar.

Discutiendo un problema particular, esperamos haber mostrado que una máscara no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir elige no representar. Igual que un mito, una máscara niega

tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye. ¿No ocurre otro tanto con toda obra de arte? (Lévi Strauss, 1985: 124).

Por lo que no podemos hablar de la música de una cultura, sino de sus músicas organizadas dentro de un sistema. Encontrar las oposiciones que estructuran al sistema, resulta de vital importancia para comprender su organización y las relaciones que establecen los elementos en su conjunto, de esta forma, explicar la dinámica de sus cambios, lo que se pierde, reagrupa y se incorpora. Las preguntas eje que guían nuestras reflexiones son: ¿Cuáles son las oposiciones que estructuran el sistema musical de nuestra subregión de estudio? ¿Qué dotaciones musicales son las encargadas de interpretar los géneros que estructuran el sistema musical de esta subregión durante la primera mitad del siglo XX?

Para contestar estas preguntas y lograr el objetivo de la tesis, nos apoyamos en la propuesta estructuralista de Lévi-Strauss (1985; 1993), así como en Pouillon (1967) en relación al análisis del estructuralismo y en los trabajos que ha realizado Jáuregui sobre el mariachi (1986; 2007). De la tradición etnomusicológica nos basamos en los trabajos de Blacking (2015), Merriam (1980), Arom (2001) y Rice (2001), entre otros.

## 6.1 Sistema musical. Concepto y discusión

El concepto de sistema musical ha sido utilizado tanto por la antropología como por la etnomusicología. Por un lado, para referir a las manifestaciones musicales de una cultura, que se organizan y relacionan por sus semejanzas y diferencias dentro de un conjunto (Jáuregui, 1986); y, por el otro, para analizar la estructura interna de la música, es decir, se recurre a la teoría musical que implica las estrategias de composición de una cultura y que en la música de tradición oral está implícita (Arom, 2001). Pero ¿qué entienden por sistema estos investigadores? Jáuregui, al estudiar el mariachi como elemento de un sistema folklórico, sostiene que un sistema:

“...no es un agregado, ni una mera suma de elementos yuxtapuestos mecánicamente. Por el contrario, sus elementos constitutivos, lejos de tener un ‘valor’ como entidades independientes, presentan un carácter puramente *relacional*, es decir, dependiente de las relaciones que los unen y oponen con los demás en el seno de un conjunto. Un conjunto asume las características de *sistema*, si es posible concebir, por la vía de un modelo, las relaciones que otorgan a los términos que unen un valor ‘de posición’, por la cual constituyen una totalidad articulada” (1986: 99).

Arom, por su parte, considera que su propuesta de modelización y modelos en las músicas de tradición oral no se puede concebir fuera del concepto teórico de sistema. Para entender este concepto retoma lo formulado por Edgar Morin quien define al sistema de la siguiente manera:

“Un organismo no está constituido por células, sino por las acciones que se establecen entre las células. Así, el conjunto de estas interacciones constituye la organización del sistema. La organización es el concepto que da coherencia constructiva, regla, regulación, estructura, etc., a las interacciones. En definitiva, con el concepto de sistema nos enfrentamos a un concepto de tres caras:

- *sistema (que expresa la unidad compleja y el carácter fenoménico del todo, así como la complejidad de las relaciones entre el todo y las partes),*
- *interacción (que expresa el conjunto de relaciones, acciones y retroacciones que se efectúan o se tejen en un sistema),*
- *organización (que expresa el carácter constitutivo de estas interacciones –lo que forma, mantiene, protege, regula, rige, regenera– y que ofrece a la idea de sistema su columna vertebral).*

Estos tres términos son indisolubles; se reenvían el uno al otro; la ausencia de uno mutila gravemente el concepto” (1990, citado por Arom, 2001: 204).

Estas dos definiciones de sistema coinciden en tres aspectos sustantivos: a) la *unidad compleja* del sistema b) las *interacciones* del todo con las partes y c) la *organización* que da coherencia, mantiene, protege, estructura, y regula las interacciones y al sistema en general. (Jáuregui, 1986; Arom, 2001). Así, la noción de sistema pone el énfasis en las relaciones y no en los objetos. Relaciones que se organizan de acuerdo con reglas, que conforman un modelo. Si queremos estudiar el sistema musical de la Tierra Caliente tenemos que preguntarnos ¿Cuáles son estas relaciones que le dan sentido al repertorio que se interpreta en esta región? O mejor, podemos preguntarnos ¿Cómo se organiza este sistema? ¿Cuáles son las reglas que lo estructuran? ¿Cuál es el modelo que rige su organización? Al respecto Jáuregui escribe:

“Pero este conjunto no es visible empíricamente: sólo se accede a él por vía de un análisis que arranca del estudio de fenómenos conscientes para dilucidar su infraestructura inconsciente. Se debe, pues, reconocer las relaciones complejas que, en su operación, constituyen a los elementos –de entrada separables- como partes de una totalidad postulada previamente” (*ibidem*).

Siguiendo esta argumentación, Arom afirma que la modelización, es decir, la acción intencionada de elaboración y construcción de modelos susceptibles de hacer inteligible un fenómeno percibido como complejo, a través de la composición de símbolos, no se encuentra, sino que se construye. La pertinen-

cia de un modelo se define en relación con sus finalidades. La evidencia de que el modelo existe, en el caso de las culturas de tradición oral, se evidencia por el hecho de que “...en el uso de un elemento perteneciente a un sistema, ningún error pasa desapercibido a los usuarios: cualquier falta que cometa uno de ellos enseguida es percibida y corregida. Si hay error será, pues, en relación con un esquema teórico de organización que, en cada caso, constituye un modelo” (2001: 205). Encontrar esas propiedades esenciales, es decir, el modelo, es labor del investigador. En palabras de Lévi-Strauss, “...la noción de estructura social no se refiere a la realidad empírica, sino a los modelos construidos de acuerdo a ésta. [...]. Se trata, entonces, de saber en qué consisten estos modelos que son el objeto propio de los análisis estructurales” (1977: 251).

Brailoiu ya había señalado en 1949 que, en el caso de las músicas de tradición oral, donde el principio de improvisación puede ocupar un lugar importante, existe un arquetipo ideal (Brailoiu, 1949: 319 citado por Arom, 2001: 2007). Encontrar las propiedades esenciales de este “arquetipo” es lo que nos interesa, pues las variaciones se dan en el marco de los límites que impone un modelo, el cual permite mantener la identidad de una pieza, de un género musical o de la música de un ámbito social concreto.

Como señalamos al principio de este apartado, existe una diferencia en cómo se emplea el concepto de sistema musical. Éste, independientemente de la disciplina que lo utilice, ha sido inspirado por las propuestas teórico-metodológicas de la lingüística moderna. Eso permite que el principio que rige el análisis de las estructuras intramusicales o extramusicales sea muy similar. Ambos análisis, el etnomusicológico y el antropológico, proponen el estudio de las partes mínimas de una pieza o género musical y/o de un sistema social y sus oposiciones. Para después analizar las relaciones que existen entre los elementos constitutivos del sistema, de esta manera poder construir un modelo y, posteriormente, establecer leyes generales. Antes de continuar tenemos que considerar que la música como sonido humanamente organizado funciona como un sistema de comunicación no-verbal dotado de reglas sintáctico-gramaticales parecidas al del lenguaje propiamente dicho.<sup>158</sup>

“Toda música tradicional deriva de forma clara de una sistemática. Como una lengua, está dotada de gramática y, en consecuencia, sancionada por reglas que se sustentan en una teoría, aunque ésta sea –verbalizada en mayor o menor grado– muy a menudo *implícita*. [...] En una cultura concreta los hechos musicales, al

---

<sup>158</sup> John Blacking nos dice que, aunque hay diferentes sociedades con diferentes ideas sobre qué es la música, “...todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los principios sobre los cuales deben organizarse los sonidos. [por eso sostiene que]. La música es un producto del comportamiento humano, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado” (2015: 43).

igual que los lingüísticos, no son identificados en virtud de su realidad acústica, sino en razón del rol que juegan en el funcionamiento de un sistema” (Arom, 2001: 206).

Esas reglas de organización surgen del consenso social, el cual es imposible pensar “...sin un terreno de experiencia común, y sin que distintas personas sean capaces de oír y reconocer patrones en los sonidos que llegan a sus oídos” (Blacking, 2015: 43). Los signos y/o símbolos, sean musicales o no, surgen de la interacción social, del acuerdo colectivo; son herramientas que regulan y median la actividad humana y las interrelaciones con los demás, en la medida en que surgen como acuerdos de la colectividad llenos de significado. Con sus diferencias de grado, diversos investigadores han insistido en la relación entre el lenguaje verbal y la música, ya sea como sistema de comunicación, como forma simbólica o como modo de expresión sonora (Cook, 2001; Molino, 2011; Nattiez, 2011; Arom, 2001; Langer, 1967, Fubini, 1973; entre otros). Sin embargo, también son conscientes de sus diferencias.

“Dos características importantes las distinguen:

- *Mientras que la palabra transmite un contenido semántico, la música, desprovista de éste, constituye un sistema formal;*
- *La palabra, con el fin de hacerse inteligible, debe ser unidimensional en el eje temporal [...], mientras que la música – con excepción de la monodía – es multidimensional (Arom, 2001: 206).*

Para Fubini (1973), en el lenguaje musical no existe una relación clara entre el símbolo y su significado. “La música se diferencia del simbolismo del lenguaje común exactamente porque no posee un significado que le haya sido asignado de antemano. Pese a ser así, la música es expresiva: expresa simbólicamente la forma de que se revista nuestro mundo emocional” (Fubini, 1973:56-57). En este mismo sentido Langer (1967) señala que el símbolo musical es un símbolo no consumado, es decir que no tiene un referente fijo, no está terminado, sin embargo, esto no equivale a una falta de significación, sino a una polivalencia de significados. Por lo que el significado de la música depende de múltiples factores no sólo a nivel intra-musical, es decir, no sólo de la organización y relación de los sonidos dentro de una obra musical, contexto sintagmático;<sup>159</sup> sino también, de la organización y relación de los ámbitos y contextos de ejecución, que ya son en sí, contextos significativos construidos históricamente por las prácticas sociales.

---

<sup>159</sup> En palabras de Fubini: “...la semanticidad de la música no es algo catalogable: no se constituye a partir de partituras provistas ya, de por sí, de un significado. Se podría decir que la semanticidad de que hace gala la música es contextual y verificable a posteriori: únicamente en un complejo contexto sintáctico, los sonidos, o mejor aún, los grupos de sonidos, adquieren un significado” (Fubini, 1973:63).



“Así, los indicadores de cualquier sistema de comunicación carecen de significación en sí mismos, ya que sólo la adquieren como miembros de un conjunto. Un signo o un símbolo únicamente son tales en tanto se distingan de otro signo o símbolo al cual se oponen. Cada código pone a funcionar pares de oposiciones que, con su contraste, vuelven significativos los aspectos sensoriales. De esta manera, cualquier aspecto del ritual dancístico [o musical] debe considerarse como parte de un conjunto, cuyo efecto de significación proviene de su relación con otros y no de él en cuanto tal. Un término, en esta perspectiva, sería entonces un haz de elementos diferenciales analizables por medio de oposiciones distintivas dotadas de significación” (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 21)

De la misma manera en que un acorde o un grupo de notas no tiene un significado establecido, independiente de los elementos que le anteceden o le siguen, un género musical no se entiende por sí mismo, sino por la relación que mantiene con el resto de los géneros y por sus contextos de ejecución. Esta relación determina su ámbito, su contexto, así como su orden de ejecución en ocasiones musicales concretas. Es por esto que un género musical interpretado fuera de su “contexto natural” para el cual fue compuesto, puede ser interpretado por los escuchas como una falta de respeto. Es decir, la evidencia de la existencia del sistema musical en culturas de tradición oral, se palpa cuando la gente puede, no sólo saber si un gusto o un son están bien estructurados o interpretados, sino también, si se están interpretado en un momento y lugar adecuado. En este sentido Blacking, siguiendo a Merriam, señala que un análisis sistemático de la música debe explicar “...cómo un sistema musical dado se integra a otros sistemas de relaciones”, extramusicales (Blacking, 2015: 60). Y agrega, que aún cuando un sistema musical se encuentre plenamente articulado, “...una explicación estructural en términos de dicho sistema puede ser incompleta”, si no se considera su contexto cultural total. De lo anterior, se desprende que la manera de organizar el sonido dentro de una obra musical, se relaciona con los usos y funciones que tiene dicha obra en ámbitos y contextos de ejecución determinados socialmente, así, como con las dotaciones instrumentales que se consideran pertinentes para interpretar dicha pieza o género musical. De tal modo que el concepto de sistema musical implica tanto la organización de las relaciones entre las partes formales de la obra musical, que determinan la identidad de una obra, y el género musical, como la relación de posición con el resto del repertorio que se interpreta, es decir, su relación dentro del conjunto de manifestaciones musicales de una cultura. Gonzalo Camacho (1996), consciente de estas dos maneras de utilizar el concepto de sistema musical, hace un esfuerzo por definirlo intentando abarcar estas dos posiciones, pero que en la práctica no desarrolla:

“Así, por sistema musical entendemos a un conjunto de manifestaciones musicales que se encuentran organizadas en una estructura que permite incorporar información codificada. Desde este punto de vista, los sonidos se encuentran organizados de acuerdo a ciertos códigos, es decir, existen ciertas formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro y que, a través de dicha organización, las secuencias sonoras (sintagmas sonoros) transmiten información y son reconocidas por la comunidad de procedencia” (1996: 503).

Para aproximarnos a los significados de la música tendríamos que articular la estructura intramusical con la estructura extramusical, ambas construidas socialmente a través de la interacción. Jáuregui ya había señalado la necesidad de un análisis musical para completar las oposiciones entre los minuets y sones que se dan como estructurantes del mariachi tradicional. Esto “...también permitiría establecer una clasificación tanto al interior de los minuets como de los sones” (1986: 102). Inspirado en estos trabajos (Jáuregui, 1986; Blacking, 2015), buscamos demostrar cómo esas oposiciones que se dan en términos extramusicales, también se perciben a través del oído, es decir, también son intramusicales. De tal manera que, a partir de estas relaciones de oposición, las músicas de una cultura ordenan y le da sentido a la vida social.

## 6.2 La unidad de análisis

El primer problema que se nos presenta al estudiar el sistema musical calentano es la delimitación de la unidad de análisis. Jáuregui, quien toma como unidad de análisis al sistema de mariachi tradicional en Nayarit, reconoce que éste es sólo una parte de todo el sistema en su conjunto, el cual “...forma parte de un complejo de hechos culturales que denominamos folklóricos y cuya unidad estriba en dos vertientes de determinación: una intrínseca, por su modo de operar, otra extrínseca por su ubicación en el contexto social” (1986: 106). En este sentido, partiremos del análisis de las relaciones de oposición del repertorio musical calentano, para después identificar las dotaciones instrumentales que lo interpretan. No hay que olvidar que la cultura musical calentana no sólo se compone de géneros y dotaciones musicales, sino de sus interacciones en los contextos de ejecución históricamente conformados, con usos y funciones específicos. “En otras palabras, no se trata de desagregar un todo cuya existencia es indiscutible, sino de poner en relación lo que se convertirá en las partes de un todo postulado previamente, sólo cuando se sepa dónde y cómo detenerse” (Pouillon, 1967: 4-5).

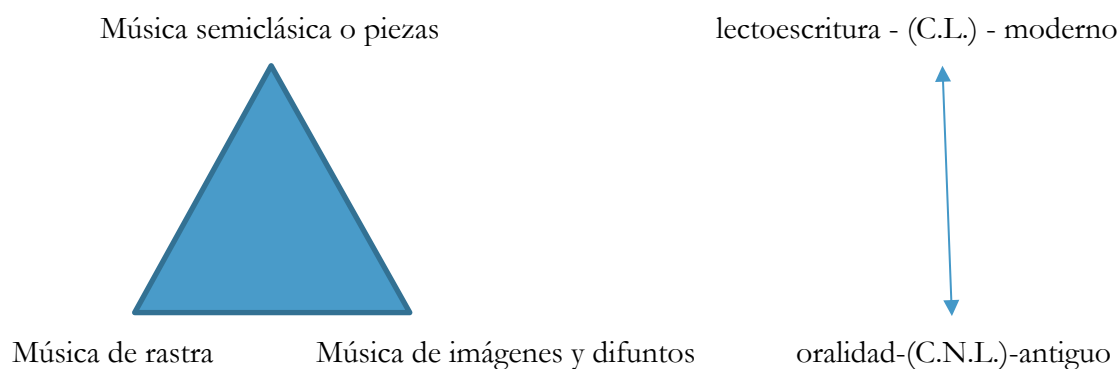
Como vimos en el tercer capítulo existen tres grandes categorías emic para ordenar la música de esta subregión, *música de rastra*, *música de imágenes y difuntos*, *música semiclásica o piezas*. Todo este repertorio forma parte del sistema musical calentano, pero los músicos reconocen como propio la música de rastra y

la música para imágenes y difuntos, mientras la categoría música semiclásica se refiere a un repertorio extranjero que se ha integrado al sistema pero que no consideran suyo. Esta organización tripartita del repertorio de los calentanos durante la primera mitad del siglo XX se basa en diferentes criterios, el más evidente es el que distingue el repertorio propio del ajeno.



A pesar de que los músicos consideran el repertorio de piezas como foráneas, su interpretación da estatus a quien la ejecuta, ya que implica, en muchos casos “saber nota”, conocimiento legitimado por la cultura dominante. Por el contrario, el repertorio identificado como propio, símbolo de identidad, no se legitima por la cultura dominante, ni por ellos mismos, al ser transmitido por medio de las estrategias de la oralidad, no obstante, hay un orgullo que florece en contextos específicos.<sup>160</sup> Por lo que en esta primera relación de oposición entre lo propio y lo ajeno, se encuentran otras oposiciones que refieren a los procesos de enseñanza y aprendizaje que distingue la lectoescritura musical vs las estrategias de la oralidad. También el tipo de conocimiento, legitimado (C.L.) vs conocimiento no legitimado (C.N.L.), y el tipo de repertorio, moderno vs antiguo. Cada una de estas categorías de clasificación emic son polisémicas. Sus significados se entienden a partir de las relaciones de oposición, por ejemplo, música regional vs música foránea; música culta vs música popular o campesina; música moderna vs antigua; entre otros.

<sup>160</sup> Es interesante señalar que los músicos que venían de una tradición oral y aprendieron a leer nota durante la primera mitad del siglo XX, no utilizaron este conocimiento para transmitir la música de rastra. Esta misma situación sigue sucediendo en la actualidad entre los músicos de las bandas de viento; músicos como José Manuel Pablo comentó: “Algunos maestros tienen archivo de la música que se toca, porque no somos líricos, la mayoría sabemos leer nota. Entre la misma guachada que andamos, nos vamos guiando en el estudio de la música. Pero la música de aquí [gustos y sonos] va saliendo conforme vamos tocando” (citado en Salmerón, 2015: 56).



Desde esta perspectiva, un buen músico es aquél que es capaz de interpretar el repertorio que se agrupa en estas tres categorías y que además maneja tanto las estrategias de la oralidad como las de la lectoescritura. Un músico que “toque de todo,” necesita conocer los contextos y reglas de ejecución –orden en la participación de cada conjunto de cuerdas, orden en la interpretación del repertorio, usos y funciones del repertorio, cambios de tonalidades, uso de destemples, etcétera–; además debe saber leer nota y tener la capacidad de aprender de oído.<sup>161</sup>

Siguiendo con la propuesta de Jáuregui, diríamos que el sistema musical en su conjunto está dividido por un eje que establece un ámbito religioso y otro secular. Ambos ubicados en el campo de lo sagrado, qué sólo se define por su oposición a lo profano. De tal manera que lo profano se entiende como las actividades de la vida cotidiana, mientras lo sagrado implica la inauguración de una nueva realidad que interrumpe el transcurrir de las prácticas cotidianas. Al respecto Jáuregui escribe:

“Dentro de lo sagrado –que, si bien no es una categoría absoluta, definible en sí misma, sino por su oposición, sí excluye el cercano campo de lo lúdico, el juego- existen diversos gradientes, característicos de cada sociedad. En las situaciones capitalistas contemporáneas, precisamente, uno de estos gradientes separa a lo sagrado-religioso de lo sagrado-secular. En el primer caso se acepta explícitamente que se trata de prácticas vinculadas a nociones místicas, esto es, se atribuyen a los fenómenos suprasensibles cualidades que no pueden ser constatadas por la observación. En el segundo, se llega, incluso, a negar que se trata de prácticas religiosas; lo cual no implica necesariamente que la referencia implícita a nociones místicas esté ausente” (1986: 100).

<sup>161</sup> Recuerdo que durante los primeros años que conviví con músicos viejos de la región, algunos de ellos solían mostrar su desacuerdo porque Juan Reynoso haya recibido el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Al cuestionar ese malestar y preguntar quién se lo merecía, hicieron referencia a que Juan Reynoso era un músico lírico que sólo tocaba su violín, en cambio, había otros músicos de la región que mostraban una gran destreza en la ejecución de varios instrumentos y que además sabían leer nota.

Es dentro del ámbitos secular y religioso que se organiza y distingue todo el repertorio musical de los terracalenteños, lo que incluye el subsistema de llamadas y el de la danza-teatro. De esta manera el análisis que hacemos a continuación pretende ubicar el repertorio, hasta aquí mencionado, en estos dos ámbitos, con el propósito de establecer la articulación al interior del conjunto y sus límites, es decir su interacción con otros subsistemas: el *subsistema de llamadas* y el *subsistema de danza y teatro popular* que se dan en la región.<sup>162</sup>

Para delimitar nuestra unidad de análisis, consideramos pertinente identificar la dotación instrumental que durante la primera mitad del siglo XX fue la encargada de interpretar el repertorio organizado en las tres categorías nativas ya descritas. Sabemos, por los datos históricos y etnográficos expuestos en los dos primeros capítulos, que los conjuntos de cuerdas fueron los que dominaron la escena musical calentana por lo menos desde el siglo XIX hasta las primeras tres décadas del siglo XX, momento en el cual las bandas de viento empezaban a tomar arraigo en la región. No es casualidad que los actuales conjuntos de tamborita, que derivan de estos conjuntos de cuerda, sean considerados como la dotación emblemática de la música calentana. Estos conjuntos estaban formados idealmente por dos violines, una guitarra séptima, una guitarra de golpe y una tamborita. Su repertorio incluía la música del ámbito religioso y del ámbito secular.

Ámbito religioso	Ámbito secular
<i>Música de rastra, raspa o arrastre:</i> sones, gustos, remas, indias, malagueñas, peteneras, zapateados, ensaladas, jarabes.	<i>Música de imágenes y difuntos.</i> Minuetes, dancitas, piezas fúnebres numeradas y alabanzas.
<i>Música semi-clásica o piezas:</i> Marchas, polkas, pasodoble, foxtrot, chotis, pasacalle, mazurca, contradanza, vals, swing, danzón, danzonete, bolero y tango.	<i>Música semi-clásica o piezas:</i> marchas fúnebres, foxtrot, pasodobles, marchas, pasacalle, chotis, mazurca, contradanza, vals, swing, danzón, danzonete, bolero y polkas.

<sup>162</sup> A principios del siglo XX, todavía se interpretaron danzas que se acompañaban con un violín, como la *danza de marqueses* y la *danza de morismos*. En entrevista con Zacañas Salmerón (22 de noviembre de 2009, Tlapehuala, Guerrero), nos interpretó algunas piezas de estas danzas con su violín. A decir de Hugo Salmerón (29 de octubre de 2009, México, D.F.), también la *danza de pastoras* se acompañó con violín.

Los músicos de la subregión de estudio suelen comentar que la música semiclásica o piezas se puede ejecutar en velaciones de santos y difuntos y en los fandangos. No obstante, reconocen que la interpretación de algunos de estos géneros cambia si se trata del ámbito religioso. Los músicos suelen decir que este repertorio se vuelve lento cuando va dirigido a los difuntos. Otro rasgo que distingue a este repertorio cuando se interpreta en el ámbito religioso es que comúnmente el código de la danza se excluye, sólo en ocasiones especiales se puede bailar de manera valseada. Estas piezas son instrumentales, y sólo en el ámbito secular se pueden cantar.<sup>163</sup> También reconocen que hay algunos géneros de este repertorio que son más socorridos para ciertas ocasiones musicales, por ejemplo, polkas, danzones y boleros, es poco común escucharlos en las velaciones, para estas ocasiones se eligen valeses, marchas, chotis, foxtrot, pasodobles y condradanças. Por otro lado, hay ciertos géneros musicales que se prefieren interpretar durante las procesiones religiosas como las marchas, pasacalles<sup>164</sup> y alabanzas. Otros más se dejan de interpretar y caen en un franco desuso como los tangos, danzonetes y swing.

Los cambios que los músicos hacen a este repertorio foráneo buscan ajustarse al modelo sonoro del ámbito religioso. Es decir, se modifica para adaptar la sonoridad y la imagen –en el caso de la presencia o ausencia del código de la danza– que se espera en una velación de santos o difuntos. Así, se manifiestan de forma clara las características sonoras y visuales propias de este ámbito.

### 6.2.1 Ámbito religioso: minuets y dancitas

En un primer momento parece que los géneros exclusivos del ámbito religioso son el minuet, las piezas fúnebres, las dancitas y las alabanzas. Estas últimas son cantadas y no tienen acompañamiento musical, sólo en algunas ocasiones como en las procesiones, las bandas de viento –y antes el conjunto de tamborita–, ejecutan la misma melodía de la alabanza como respuesta al canto. En el ciclo festivo de la Asunción de María, santa patrona de Tlapehuala, Guerrero, las *guananchas* comentan que les gusta contratar a las bandas de viento que saben rezar, refiriéndose a que después de cantar una estrofa de la alabanza la banda de viento replica la melodía; se alterna la parte cantada y la parte instrumental (vease Salmerón, 2015). Jáuregui al estudiar el subsistema del mariachi escribe que: “En el caso de las alabanzas el mariachi ya no es el ejecutante principal, pues sólo acompaña a quienes cantan rezando; incluso se puede prescindir del acompañamiento musical y circunscribirse al código del canto (y, en este caso,

---

<sup>163</sup> Cabe mencionar que los valeses compuestos por la familia Salmerón no tienen letra.

<sup>164</sup> Este baile de origen español que se popularizó durante el periodo Barroco, adquirió una función religiosa en la Tierra Caliente de la Depresión del Río Balsas, se podían interpretar durante las procesiones religiosas y en las velaciones. *El Palillo* sacó del baúl de su memoria un pasacalle que afortunadamente grabó el médico Galileo Cambron.

se cae fuera del subsistema del mariachi)” (1986: 102). En la región calentana es similar, las alabanzas marcan los límites del subsistema del conjunto de tamborita o de la banda de viento.

En cuanto a las “piezas fúnebres numeradas”, se trata de ocho piezas que en su mayoría son marchas, y la numeración corresponde al orden en el que deben de ser interpretadas. Este repertorio forma parte de la categoría de piezas pero, a diferencia del resto, éstas han sido compuestas por músicos calentanos para ser interpretadas exclusivamente en las velaciones de difuntos. Hay que tomar en cuenta que a pesar de que muchos músicos no saben quién compuso estas piezas, la familia Salmerón, como algunos músicos de Tlapehuala, como Dionisio Estrada, se las atribuyen a Filiberto Salmerón. Pedro Medina y Juan Ruiz, comentaban que la pieza fúnebre número 8 la compuso Buenaventura Sánchez. Si esto es así, estas piezas se compusieron aproximadamente en la década de los treinta del siglo pasado. Su incorporación al sistema musical calentano es relativamente reciente. En tal caso, por lo menos hasta las primeras tres décadas del siglo XX, las dancitas y los minuets interpretados por los conjuntos de cuerda, eran las piezas estructurantes del ámbito religioso.

Como ya hemos señalado, entre la música para imágenes y difuntos mayores se puede compartir cierto repertorio que se agrupa en la categoría de piezas, no obstante, no era bien visto para las personas de la comunidad que para la velación de un Santo o angelito se tocaran minuets para difuntos mayores, ni tampoco se aceptaba que para estos últimos se tocaran dancitas o *minuetes capilleros*, salvo una excepción.<sup>165</sup> Como se mencionó en el segundo capítulo, se interpreta la dancita “El adiós”, también conocida como “La diosa” o “El son del adiós”, en el momento que sale el ataúd de la casa del difunto. Es como tocar “Las golondrinas”, me explicó J. Natividad Leandro (entrevista, 2009). Para la cultura musical calentana el ámbito religioso está dividido por una oposición entre ámbito religioso-puro y religioso-impuro, marcado musicalmente por las dancitas o minuets para santos y los minuets para difuntos. Las dancitas que están dedicadas a los santos y a los angelitos, se encuentran en el ámbito religioso-puro, mientras los minuets para difuntos adultos se encuentran en el ámbito religioso-impuro. Como mostramos en los capítulos anteriores, esta oposición en la conceptualización de la música también implica otras oposiciones en las características intramusicales y en la conducta de los participantes. Estos tres aspectos contemplados en el modelo propuesto por Merriam en 1964, los retomamos como guía para organizar las oposiciones que le dan sentido al sistema musical. De acuerdo con el modelo

---

<sup>165</sup> Alejandrina Rojas Chamu, guanancha mayor de Tlapehuala, nos comentó que también se puede pedir que toquen el “son de la guajolota” para despedirse de los difuntos.

que propone Rice, estos aspectos corresponden al nivel de los “Procedimientos analíticos” (2001: 168).<sup>166</sup>

### Oposiciones de la música en el ámbito religioso.

#### Conceptualización

<b>Música para imágenes y angelitos</b>	<b>Música para difuntos</b>
Puro	Impuro
<b>Categoría musical nativa:</b> <i>minuetes capilleros</i>	<b>Categoría musical nativa:</b> <i>minuetes para difuntos</i>
Paraíso – cielo	Purgatorio – espacio indefinido (transición al cielo).
<b>Eje de comunicación:</b> con los Santos y angelitos	<b>Eje de comunicación:</b> con los muertos
<b>Contextos de ejecución:</b> Iglesias o capillas (frente al altar) y panteones.	<b>Contexto de ejecución:</b> Casas (frente al difunto o altares familiares) y panteones.
<b>Ocasión musical:</b> Velación de angelitos y santos	<b>Ocasión musical:</b> Velación de difuntos
Paz y armonía.	Reposo y soledad.

### Oposiciones de la música en el ámbito religioso.

#### Conducta

<b>Música para imágenes y angelitos</b>	<b>Música para difuntos</b>
<b>Conducta:</b> recatada, contenida	<b>Conducta:</b> recatada, contenida

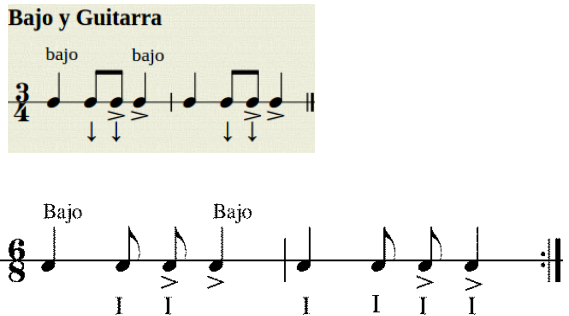
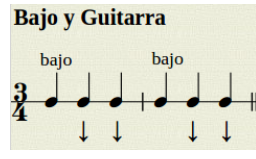
<sup>166</sup> Rice (2001: 168), propone un modelo de cuatro niveles, en el primero se encuentran los “Procedimientos analíticos”, donde se incluyen el análisis musical, el análisis del comportamiento y el análisis cognitivo. En el segundo, se encuentran los “procesos formativos”, donde incluye la construcción histórica, la conservación social y la creación y experimentación individual. En el tercero, se encuentra la “finalidad de la musicología”, que busca responder a la pregunta ¿Cómo hace música el hombre? Por último, está la “finalidad de las ciencias humanas” que tiene por objetivo a la humanidad. Estos niveles se encuentran relacionados.



<b>Emoción:</b> Alegre- sin llanto	<b>Emoción:</b> Triste-Llanto
<b>Movimiento:</b> Danza de forma valseada (en ocasiones)	<b>Movimiento:</b> No se presenta el código de danza
<b>Ubicación de los músicos:</b> Frente a los altares familiares (en casa) o comunales (en iglesias o capillas) y en panteones.	<b>Ubicación de los músicos:</b> Frente a los altares familiares (en casa) y en panteones.

### Oposiciones de la música en el ámbito religioso.

#### Sonido musical

Música para imágenes y angelitos	Música para difuntos
Intrumental (no hay canto)	Instrumental (no hay canto)
<b>Compás:</b> predominante $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$	<b>Compás:</b> predominante $\frac{3}{4}$
<b>Rítmica característica:</b> 	<b>Rítmica característica:</b> 
<b>Tempo:</b> <i>Allegro</i> , alrededor de los 120 y 130 bpm.	<b>Tempo:</b> Entre <i>Vivace</i> y <i>Pressto</i> , alrededor de los 150 a los 180 bpm.
<b>Forma:</b> Binaria	<b>Forma:</b> Ternaria
<b>Modo:</b> predomina el modo mayor	<b>Modo:</b> predomina el modo menor
<b>Armonía:</b> secuencia fija	<b>Armonía:</b> secuencia fija
<b>Melodía:</b> estructura fija	<b>Melodía:</b> estructura fija

### 6.2.2 Ámbito secular: gustos y sonos

Como se expuso en capítulos anteriores la música de rastra no sólo estaba compuesta por gustos y sonos, sino por otros géneros musicales que, al perder sus usos y funciones dentro del contexto del fandango, sufrieron un proceso de homogenización con base en las características musicales de los géneros dominantes, en este caso, del gusto y el son zapateado. En la actualidad este binomio es el que estructura el ámbito secular de nuestra subregión de estudio. Si bien estos géneros comparten en lo general el código de la música, el canto y el baile de forma zapateada, se distinguen, sobre todo, por ciertos rasgos intramusicales y líricos, como vimos en el capítulo tercero. En el siguiente cuadro mostramos algunas semejanzas y diferencias de estos géneros dominantes del ámbito secular.

#### Oposiciones de la música en el ámbito secular.

##### Conceptualización

Gusto	Son zapateado
<b>Categoría nativa:</b> <i>música de rastra</i>	<b>Categoría nativa:</b> <i>música de rastra</i>
<b>Eje de comunicación:</b> con los vivos	<b>Eje de comunicación:</b> con los vivos
<b>Temas:</b> de amor - desamor	<b>Temas:</b> animales o nombres masculinos.
Cortejo	Fuerza - virilidad
<b>Contextos de ejecución:</b> Fandangos o bailes de tabla, cantinas y burdeles.	<b>Contextos de ejecución:</b> Fandangos o bailes de tabla, cantinas y burdeles.
Música de borrachera y solaz	Música de borrachera y solaz

#### Oposiciones de la música en el ámbito secular.



##### Conducta

Gusto	Son zapateado
<b>Expresiones:</b> gritos de júbilo	<b>Expresiones:</b> gritos de júbilo.
<b>Emoción:</b> Alegres	<b>Emoción:</b> “Más alegres”
<b>Movimiento:</b> Baile de forma zapateada y valseada (mientras se canta).	Baile de forma zapateada con mayor lucimiento y virtuosismo.
<b>Conducta:</b> No hay enfretamiento físico	<b>Conducta:</b> Eventualmente enfrentamiento físico (con machete).

<b>Ubicación de los músicos:</b> Frente a la tabla o el espacio donde se baile y bajo la enramada	<b>Ubicación de los músicos:</b> Frente a la tabla o el espacio donde se baile y bajo la enramada.
<b>Ubicación de los bailarores:</b> Frente a los músicos, bajo la enramada.	<b>Ubicación de los bailarores:</b> Frente a los músicos, bajo la enramada.

### Oposiciones de la música en el ámbito secular.

#### Sonido musical

<b>Gusto</b>	<b>Son zapateado</b>
Instrumental	Instrumental
<b>Compás:</b> seisquialtero $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$	<b>Compás:</b> seisquialtero $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$
Canto	Sin canto
<b>Ritmo:</b> Rasgueo básico de la guitarra Guitarra 	<b>Ritmo:</b> Rasgueo básico de la guitarra 
<b>Tempo:</b> <i>Vivace</i> , alrededor de los 140 a los 160 bpm.	<b>Tempo:</b> <i>Presto</i> , alrededor de los 170 a los 190 bpm.
<b>Armonía:</b> secuencia variable	<b>Armonía:</b> secuencia variable
<b>Melodía:</b> estructura variable	<b>Melodía:</b> estructura variable

A estas diferencias podríamos agregar que en los sones zapateados que tienen título de animales, en muchas ocasiones, con el violín imitan el sonido característico del animal al cual hace referencia el son, es decir, en muchos casos se puede considerar música programática. En el caso de los gustos generalmente son de temática amorosa –de amor o desamor– y sobre todo están dedicados a la mujer. No obstante ser géneros distintos, en los momentos más álgidos de la fiesta se puede interpretar un son zapateado inmediatamente después de interpretar un gusto. De esta manera, el gusto y el son como formas musicales distintas, se ejecutan como una sola pieza, para que los códigos (música, canto y baile) lleguen a su máxima expresión. Podemos considerarlos como géneros complementarios. A esto hay que

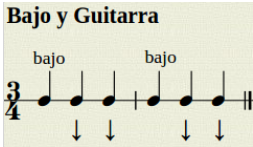
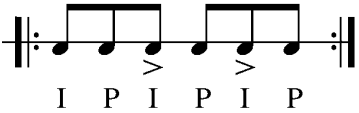
agregar los gritos de júbilo de músicos, bailadores y participantes que en general forman parte de la sonoridad esperada del fandango.

Todo indica que los códigos de la música, el canto y la danza –sobre todo en forma de zapateada–, son los rasgos característicos del repertorio musical del ámbito secular. Podemos observar que en los géneros musicales que se agrupan en la categoría de música de rastra, se explota estos códigos, uno u otro. Por ejemplo, en los sones zapateados la danza y, en malagueñas, indias, peteneras y San agustines, el canto. Debo decir, que también en este ámbito hay ciertas excepciones. He podido observar que ciertos sones zapateados se pueden interpretar en el ámbito religioso de forma valseada, como es el caso del son del “Toro de once”, que las guananchas bailan frente al toro que será sacrificado para la fiesta. Las guananchas, al igual que en el “son del adiós”, también hacen reverencias con el sombrero al bailar. De esta forma un son zapateado, al poder bailarse de manera valseada y carecer de letra, puede transitar del ámbito secular al ámbito religioso. También es el campo semántico que refiere el título del son zapateado lo que permite su incorporación al ámbito religioso, esto sucede con la dancita “El adiós” que puede pasar del ámbito religioso puro al impuro, por su función bien establecida de despedida. Lo mismo pasa con la marcha “Felicidades” la cual se interpreta en los cumpleaños y bodas, pero también se puede interpretar en las velaciones de los Santos patronos. ¿Qué tienen de común estas piezas? Son instrumentales y en todos los casos se puede prescindir del baile o bailar de manera valseada. Estas transformaciones que sufre el repertorio cuando pasa de un ámbito a otro, nos remite a ciertos rasgos mínimos que definen el fundamento sonoro y visual de cada ámbito. Recordemos que el estructuralismo no sólo define un orden, “sino que fundamenta en él el dinamismo práctico. [...] De hecho, la estructura es a la vez una realidad –esta configuración que el análisis describe– y una herramienta intelectual –la ley de su variabilidad (Pouillon,1967: 12). Estas configuraciones subyacentes que estructuran las oposiciones del ámbito religioso y secular constituyen el modelo que rige cada ámbito. Estos modelos se pueden sintetizar en el siguiente cuadro.

#### Oposiciones que modelan el ámbito religioso y el ámbito secular.

<b>Procedimientos analíticos</b>	<b>Ámbito religioso</b>	<b>Ámbito Secular</b>
<b>Análisis cognitivo</b>	<b>Eje de comunicación:</b> con los santos y difuntos.	<b>Eje de comunicación:</b> con los vivos.
	Muerte o vida eterna: Paraíso- cielo o Purgatorio – lugar no defini-	Vida finita: tierra.

	do, pero es antesala del cielo	
	<b>Ocasión musical:</b> fiestas patronales, ciclo festivo del santoral católico, y entierros.	<b>Ocasión musical:</b> bodas, quince años, herraderos, cumpleaños, combates, sacada de bueyes.
	<b>Contextos de ejecución:</b> Velación de angelitos, santos y difuntos.	<b>Contexto de ejecución:</b> Fandangos o bailes de tabla, cantinas, burdeles y eventos gubernamentales.
	Reposo, soledad y paz.	Cortejo- virilidad
	No se espera virtuosismo	Virtuosismo, asociado a los Chanes o “El amigo”.
<b>Análisis conductual</b>	Conducta: contenida o medida	Conducta: libre o exagerada
	<b>Emoción:</b> Tristeza - llanto	<b>Emoción:</b> Alegría – risas, gritos y chiflidos
	<b>Movimiento:</b> Sin el código de baile (cuando aparece, se da de forma valseada).	<b>Movimiento:</b> Baile de forma zapateada
	<b>Ubicación de los músicos:</b> Frente a los altares familiares (en casa) o comunales (en iglesias o capillas) y panteones.	<b>Ubicación de los músicos:</b> Frente a la tabla o el espacio donde se baile y bajo la enramada.  Los bailadores se colocan sobre la tabla, o en su defecto en un espacio bajo la enramada.
	Enfrentamiento musical: no se presenta	Enfrentamiento musical: se presenta
	Enfrentamiento físico: no se presenta	Enfrentamiento físico: se presenta de forma eventual (principalmente con machete).
<b>Análisis musical</b>	<b>Música:</b> instrumental	<b>Música:</b> acompañada de

		canto.
	<b>Compás:</b> 3/4	<b>Compás:</b> sesquialtero $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$
	<b>Ritmo:</b> 	<b>Ritmo</b> Bajo y guitarra 
	<b>Tempo:</b> Entre <i>Vivace</i> y <i>Presto</i> , alrededor de los 150 a los 180 bpm.	<b>Tempo:</b> <i>Presto</i> , alrededor de los 170 a los 190 bpm.
	<b>Melodía:</b> estructura fija	<b>Melodía:</b> estructura variable
	<b>Armonía:</b> secuencia fija	<b>Armonía:</b> secuencia variable
	<b>Afinación:</b> No se destempla el violín.	<b>Afinación:</b> En los enfrentamientos musicales se destempla el violín.

Este cuadro nos da la posibilidad de responder las preguntas que nos propusimos contestar al inicio de esta tesis. ¿Cuáles son los géneros que participan en la estructuración del sistema musical de la Tierra Caliente de la depresión del Río Balsas? ¿Cuáles son sus características musicales? A principios del siglo XX, el minuete y el son cantado eran los géneros musicales que de manera preponderante cumplían con estas características con respecto al ámbito religioso y al ámbito secular, respectivamente. Tanto en lo visual como en lo sonoro, así como en los diferentes niveles de análisis: cognitivo, conductual y musical, encontramos las relaciones de oposición que estructuraban el sistema musical calentano.

Con base en el análisis del sistema musical de la Tierra Caliente de la primera mitad del siglo XX, consideramos que las formas musicales del ámbito religioso, dentro del subsistema del conjunto de tamborita, se caracterizaban por la ausencia del código del canto y la danza, como es el caso del minuete, con excepción de las alabanzas que ya vimos que se encuentran en los límites del subsistema del conjunto de tamborita. En cambio, las formas musicales del ámbito secular se caracterizaron por incluir el código del canto y de la danza en su modalidad zapateada. En conclusión, la oposición estructurante del siste-

ma musical calentano a principios del siglo XX se daba entre los minuets para difuntos en el ámbito religioso y los sones cantados en el ámbito secular.

### **6.3 Dotación instrumental con la que se interpretaban los géneros estructurales del sistema musical calentano a principios del siglo XX**

Durante el periodo que comprende nuestra investigación convivieron diferentes dotaciones instrumentales entre las que se encontraban los conjuntos de cuerdas, las “orquestitas”, la chirimía acompañada de tambor redoblante, la flauta de carrizo junto con un tamborcillo de doble parche, el bajo quinto que utilizaban los corridistas, las bandas de viento, las orquestas de baile y los primeros tríos “románticos”. En la segunda mitad del siglo XX siguieron incorporándose otras dotaciones instrumentales, como los conjuntos versátiles, los teclados y los mariachis modernos (Jáuregui, 1986 y 2000). A pesar de toda esta gran variedad de dotaciones instrumentales que se han interpretado en la subregión de estudio, son los conjuntos de cuerda que existían por lo menos desde el siglo XIX, los que siguen dando identidad a la gente de este amplio territorio. Debo aclarar que, si bien en la actualidad la banda de viento ha desplazado a los conjuntos de cuerda de la vida festiva y ritual de nuestra subregión, éstos últimos dominaron la escena musical en las primeras décadas del siglo XX.<sup>167</sup> Durante este periodo los conjuntos de tamborita eran los encargados de interpretar los géneros estructurantes del sistema musical calentano. Además debemos de considerar que muchas de las características intramusicales que analizamos en los capítulos anteriores, estaban limitadas a las posibilidades técnicas, tímbricas y sonoras de los instrumentos que conformaban estos conjuntos de cuerda que, con sus diferencias, fueron comunes a toda la macroregión mariachera. Por estas razones hemos decidido hacer un breve análisis de esta dotación instrumental conocida en la región como conjunto de cuerda, conjunto de tamborita o conjunto de música de rastra.

Es importante señalar que, si bien, en la actualidad estos grupos no se consideran mariachis, la base de la dotación instrumental, así como su repertorio musical y poético, es compartido por toda la región occidental o mariachera. Al respecto Jáuregui escribe: “En el siglo XIX, el mariachi era una tradición difundida por el occidente de México, al menos desde el actual estado de Nayarit hasta Guerrero” (2007: 57). Entre otras evidencias que retoma este antropólogo para sostener lo dicho está el diario del padre “Ignacio Aguilar –quien nació el 16 de febrero de 1831 y se ordenó sacerdote el 30 de julio de 1854–.” Quien en su paso por Tlalchapa, Guerrero, describe la fiesta de la Santa Cruz del 3 de mayo de

---

<sup>167</sup> Para mayor información sobre las bandas de viento en Tlapehuala, Guerrero, véase Salmerón, *et al.* 2018.

1859. El padre Aguilar se refiere a estas dotaciones de cuerda como “Mariache”, que en ese momento estaba integrado por “arpas grandes, biolines y tambora” (2007: 38). Muy probablemente se refiera a la tamborita, instrumento emblemático de los conjuntos de cuerda de esta subregión.

### 6.3.1 Los conjuntos de cuerda o de tamborita

Los conjuntos de cuerda conformados por instrumentos de cuerda frotada, punteada y rasgueada, tienen sus antecedentes en las dotaciones instrumentales del período barroco. Recordemos que durante este período, este tipo de agrupaciones fueron muy comunes en toda la Nueva España. En el periodo que comprende de principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, se podía escuchar desde un arpa sola, hasta orquestas de cuerdas acompañadas con instrumentos de percusión. Este tipo de conjuntos se ejecutaron tanto en el ámbito secular como religioso; en México predominaron hasta principios del siglo XX, por eso no es raro que todavía los viejos músicos calentanos como Zacarías Salmerón o J. Natividad Leandro sostengan enfáticamente que “antes se tocaba puras cuerdas, no había otro” (entrevista 31 de enero de 2005, Tlapehuala, Guerrero; y 12 de agosto de 2010, Ajuchitlán, Guerrero, respectivamente).

En la Tierra Caliente los conjuntos de cuerda han sido variados y sus dotaciones han ido cambiando a lo largo del tiempo. Por lo menos desde finales del siglo XVIII se ejecutaba un arpa de pequeñas dimensiones acompañada de uno o dos instrumentos de cuerda rasgueada, posiblemente por guitarras de diferentes tamaños conocidas como *guitarra panzona* o *túa*. En este sentido Lawrence-king, A. (2001: 26) escribió: “la colorida combinación de arpa y guitarras fue identificado como el sonido típico del barroco español”. Esta dotación todavía se llegó a escuchar hasta la primera mitad del siglo XX. De acuerdo con lo escrito por Rigoberto Salmerón (2007: 32), su abuelo don Beto Salmerón (1874-1954), diestro para tocar la guitarra panzona e improvisar versos al momento, acompañó al grupo que dirigía el arpista Juan Bartolo Tavira (1847-1924), el cual, estaba integrado por “dos guitarras panzonas y un arpa chiquita”. Serrano nos dice que el otro músico y juglar que acompañaba a Juan Bartolo Tavira y Beto Salmerón fue José Dolores de la Paz quien interpretaba el “bajo sexto” (1972: 318). Muy probablemente, Serrano confunde el bajo quinto con el bajo sexto, ya que en la región el bajo quinto fue el instrumento que acompañaba a los corridistas de nuestra subregión de estudio. Existen evidencias fotográficas de esta dotación instrumental conformada por un arpa y un bajo quinto, en otras regiones de nuestro país, lo que nos hace suponer que no se restringía a la Tierra Caliente. Otra variante que en aquel entonces era usual consistía en la incorporación de un violín, instrumento que a la postre fue sustituyendo al arpa.



Para la segunda mitad del siglo XIX y hasta mediados del XX, era común encontrar dotaciones instrumentales compuestas por dos violines, una o dos guitarras panzonas, una guitarra séptima y la tamborita. El grupo musical con el que Filiberto Salmerón se acompañó para tocar en Bellas Artes en 1949 estaba compuesto por estos instrumentos. Con el auge de las orquestas de baile y los tríos románticos, la guitarra sexta fue desplazando paulatinamente a la guitarra panzona y a la guitarra séptima. Para la segunda mitad del siglo XX, y después de la pérdida de la sonoridad del bajo que hacía la guitarra séptima, se buscó incorporar el contrabajo o el guitarrón para reforzar los bajos que ahora estaban a cargo de la guitarra sexta, pues aunque se mantuvo la afinación de la guitarra séptima, el bajo no tenía la misma profundidad y volumen. Es así como encontramos que el grupo “Pokar de Ases”, conjunto de tamborita que dirige Zacarías Salmerón durante los años 60, estaba integrado por dos violines, una guitarra sexta, un guitarrón y una tamborita. En algunos casos se ha agregado un contrabajo. En la actualidad los integrantes del grupo “Los Salmerón”, han realizado varios cambios, en algunos momentos ha incorporado un guitarra requinto y el contrabajo.

### 6.3.2 Violines

El violín se integró a las dotaciones novohispanas en la primera mitad del siglo XVII, instrumento que ya tenía sus principales características morfológicas, que a decir de Roubina se compone de “... un cuerpo pequeño y plano, es decir, de costillas más angostas que el de las violas, y se caracterizan por un sonido áspero ...” (Roubina, 1999: 98). El instrumento se empezó a incorporar a las dotaciones de cuerda del ámbito popular, muchas veces sustituyendo otros instrumentos de cuerda frotada, como el rabel. Su incorporación a los conjuntos de cuerda de la macro región mariachera fue variado dependiendo de la subregión. Por ejemplo, Leandro Corona, me comentó que cuando él empezó a tocar el violín para acompañar a los conjuntos de arpa grande de Churumuco y la Huacana, no había muchos violinistas. Sin embargo, por esas mismas fechas el violín en la Tierra Caliente de la depresión del río Balsas era ampliamente utilizado. Por lo menos desde principios del siglo XIX, el violín se empezó a arraigar en nuestra región de estudio.

Los violines que utilizaban los músicos calentanos a principios del siglo XX se hacían en Paracho, Michoacán. Todavía Zacarías Salmerón me comentó que antes los violines eran “paracheños”, después llegaron de la Ciudad de México, de la Casa Veerkamp, y ahora “éste que tengo me lo enviaron de Estados Unidos” (entrevista 2009).

Los violinistas calentanos tenían la costumbre de “arreglar los violines que compraban”. En el caso de los violines paracheños, los músicos los barnizaban, rebajaban y acomodaban el puente y movían el

alma del violín.<sup>168</sup> Todavía me tocó ver violines de maestros de avanzada edad que de una de las efes del instrumento salía una cuerda, ésta estaba amarrada al alma del violín, así, acomodaban el alma del violín cada vez que lo consideraban apropiado. Cabe señalar que el acomodo incorrecto del alma le resta sonoridad al instrumento.

Las cuerdas que preferían eran de la marca “Cometa”, por su resistencia, aunque llegaron a referir que antes utilizaron cuerdas de tripa de algún animal de la región, “pero se rompían muy seguido”. La afinación de este instrumento era, de la cuerda grave a la aguda: *sol*, *re*, *la* y *mi*. Sin embargo, se afinaba aproximadamente medio tono más abajo.

Los violinistas de la región gozan de gran prestigio. Generalmente son ellos los que dirigen los conjuntos de rastra, de tal manera que si alguien quiere contratar a un conjunto de rastra se pone en contacto con el violinista. Era costumbre que los conjuntos de rastra se conformaran por dos violines, quienes hacían la primera y segunda voz. Esto no impedía que en ciertos momentos se llegaran a tocar dobles cuerdas.

### 6.3.3 Guitarra panzona o tuá

Este instrumento también se construía en Paracho, Michoacán, y se comercializaba en las ferias de la Tierra Caliente de la depresión del Balsas, en la Sierra y en las Tierras Frías del Tepalcatepec. De acuerdo con la conversación sostenida con el Dr. Jesús Jáuregui en la Ciudad de México en el año 2012, algunos músicos del estado de Nayarit, comentaron que ahí se tocaba una guitarra panzona. Por su parte Hernández (2008), señala que este instrumento también se ejecutó en la sierra y en la Tierra Fría, acompañando un arpa de pequeñas dimensiones.

Hernández (2008), al analizar las características morfológicas de este instrumento, encuentra semejanzas con los primeros modelos de “guitarras españolas” que llegaron a principios de la Colonia. De manera resumida podemos decir que las semejanzas se encuentran en: 1) No presenta el varataje conocido como abanico, que tienen las guitarras posteriores a 1750; 2) La tapa estaba construida de una o dos piezas y se extendía unos dos o tres centímetros sobre el espacio del diapasón, como sucede con los ejem-

---

<sup>168</sup> El alma del violín es una espiga de madera que se coloca a presión entre la tapa y el fondo del instrumento. Se debe situar abajo del puente del lado de los agudos. Esta espiga es la responsable de transferir las vibraciones de la tapa al fondo del instrumento, por lo tanto sus cualidades, –grosor, densidad de la madera, longitud y ubicación– influyen en el tono del violín (véase Valeva, 2020).

plares de las vihuelas de Quito y París;<sup>169</sup> 3) En la tapa inferior presenta una pequeña joroba, lo que justifica su nombre de guitarra panzona, que coincide con la descripción que hace Arriaga (1992: 63) de la guitarra de cinco órdenes de cuerdas más antigua que se conoce, la cual presenta la “tapa inferior ligeramente abombada”.



9. Guitarras panzónas construidas en Paracho, Michoacán. De izquierda a derecha: guitarra panzona construida en 1973, guitarra panzona construida en 2004, basada en plantillas antiguas.

A estas características agregamos aspectos que tienen que ver con la ejecución, la encordadura y la afinación de las cuerdas (Camacho Jurado, 2016): 1) **La ejecución:** es principalmente rasgueada aunque se solía puntear para hacer algunos remates, sobre todo al finalizar los sonos, es decir, un estilo mixto que fue muy común en el siglo XVII. 2) **La encordadura:** los cinco órdenes de cuerda y los trastos estaban hechos de cuerda de tripa principalmente de chivo, aunque también se podían utilizar de otros animales como el coyote.<sup>170</sup> Algunos músicos de la región como Juan Reynoso preferían que su guitarra panzona no tuviera trastes. 3) **La afinación:** no va de la cuerda más aguda a la más grave, sino que el bordón se encuentra en el tercer orden y la cuerda más aguda en el segundo orden, que de acuerdo a Rey (1992)

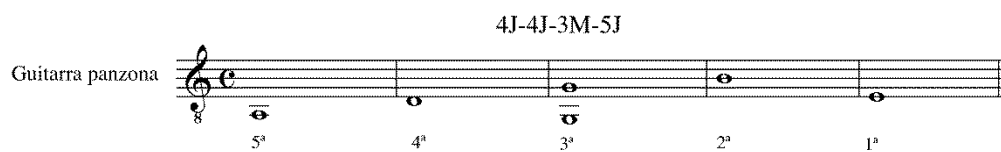
---

<sup>169</sup> Para mayor información sobre las vihuelas de París y Quito, consultar Bermúdez, (1992).

<sup>170</sup> Según lo investigado por Bordas y Arriaga (1992) en Madrid, a finales del siglo XVII, se llegó a un acuerdo entre los fabricantes de cuerda y los violeros donde se comprometían a que las cuerdas siempre fueran hechas de carnero. Sin embargo, es muy probable que en el ámbito popular se siguieran haciendo cuerdas con las tripas de otros animales.

podría ser una herencia que viene desde las guitarras medievales. La afinación es la siguiente: *la-re-sol, sol 8va grave-si-mi*, es decir, cinco órdenes de cuerdas con el tercer orden doble, en total seis cuerdas. Es sugerente que a finales del siglo XIX y principios del XX, estas guitarras tuvieran otros órdenes de cuerdas dobles y no sólo el tercer orden, tal como lo indica García (1997). De acuerdo a Bordas y Arriaga (1992), esta afinación coincide con la mencionada por algunos manuscritos Italianos, que según los autores, fue poco utilizada.<sup>171</sup> La relación interválica que se mantenía independientemente de la altura era: 4ª J- 4ª J y 5ª J↓- 3ª M- 5ª J↓.

### Afinación de la guitarra panzona



Por estas características, la hipótesis de Hernández de que la palabra *tuá* viene del purépecha, no es descabellada: “... literalmente *tuá* se compone de la raíz ‘tu’ que contiene la noción de: ‘antes’ o ‘antigüedad’ y el sufijo ‘á’ que tiene un significado muy abstracto pero en nada modifica la noción de antigüedad. La expresión puede entenderse como ‘guitarra antigua’ lo que antes debió haberse dicho: ‘*tuá anapu* guitarra” (2008: 142).

Este instrumento es el encargado de hacer el acompañamiento armónico y la base rítmica. Sobresale su timbre, el cuál, no sólo es grave, sino que asemeja más a un tambor. Este sonido se logra por varios factores entre los que se encuentran la morfología del instrumento, el vigor y la técnica con la que se rasguea –los músicos decían que a la guitarra panzona “hay que darle *pajuelazos*”<sup>172</sup> y por las cuerdas que generalmente no dan una altura totalmente definida, sino que tienen una frecuencia oscilante: “dicen que el sonido de la *túa* era grave que a veces podía dejar de usarse la tamborita en el conjunto y solamente tener un violín junto a la guitarra panzona” (Hernández, 2008: 146). Al parecer, el oído de los terracalenteños del siglo XVI y principios del siglo XX, buscaban más el sonido de un tambor de

<sup>171</sup> Cabe señalar que esta misma afinación, sólo que sin el bordón del tercer orden, se utiliza para las vihuelas mariacheras que son comunes en el Occidente de nuestro país.

<sup>172</sup> Platicando con Asael Domínguez, guitarrista y tamborero de la región, me explicaba que esta palabra deriva de paja o pajuela, y que hace referencia a una vara flexible para arrear a los animales con chicotazos. Su abuelo también le comentó que la manera correcta de tocar la guitarra panzona era “a *pajuelazos*” (platica en la Ciudad de México, 2020). Rigoberto Salmerón refiere que a su abuelo Beto, se le dormía la mano al ejecutar la guitarra panzona.

cuerdas que el de una guitarra. Músicos como el guitarrista Alejandro Vicente “El Huesito” comentaban que la guitarra panzona se oía lejos (entrevista a Alejandro Vicente, 31 de enero de 2005).

#### 6.3.4 Guitarra séptima

La guitarra séptima, también llamada guitarra mexicana o simplemente séptima, es una guitarra de siete órdenes de cuerdas. En la región tiene cuatro órdenes dobles y tres sencillas, en total once cuerdas. Los documentos más antiguos que registran la presencia de este instrumento en nuestro país, se ubican a finales del siglo XVIII y corresponden al tratado de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, fechado en Veracruz, en 1776 (Vargas, 1986). De acuerdo con Ramírez, el periodo de mayor auge de este instrumento en México fue durante el siglo XIX.<sup>173</sup> Se tocaba tanto en el ámbito de la “cultura popular” como en el ámbito de la “alta cultura” (2016: 117). Fue instrumento solista, pero también formó parte de las orquestas típicas y de los conjuntos de cuerda del occidente del país y otras latitudes. Existieron modelos grandes y pequeños, de cuerdas sencillas –sobre todo para la música de concierto–, y de cuerdas dobles –que predominaron en el ámbito popular–. Dentro del repertorio que se acostumbraba interpretar con este instrumento estaban los valeses, boleras, minuetos, sonatas, rondós, canciones, preludios e incluso “oberturas y areas de ópera para guitarra séptima y voz” (Ramírez, 2016: 119). En el ámbito popular acompañó sones, gustos, malagueñas, indias, ensaladas, jarabes, fandangos, entre otros.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Eslava (2017: 105), señala que el auge del instrumento se da en la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, en algunas fuentes históricas que cita, como la del empresario y músico Carl Christian Sartorius, en 1827, se indica que la guitarra mexicana “se tocaba en todas partes de la República.”

<sup>174</sup> Parte de este repertorio se tocaba tanto en el ámbito popular como en el de la alta cultura. Jarabes, minuetos, canciones y todo tipo de danzas, (Eslava, 2017; Ramírez, 2016).

En la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas se popularizó por lo menos desde la segunda mitad



10. Guitarra séptima

del siglo XIX. Éstas se construían en Paracho, Michoacán y se solían comprar en la feria de San Lucas, Michoacán, donde bajaban “los indios paracheños” a vender sus instrumentos. Posiblemente algunos ejemplares llegaron de la Ciudad de México.<sup>175</sup> Las cuerdas que se utilizaban eran de metal. En la región solían afinar la segunda cuerda de la guitarra séptima con la segunda cuerda del violín, pero se respetaba la relación interválica lo que daba como resultado que toda la guitarra quedara un tono abajo. La afinación quedaba de la siguiente manera: *la, re, sol, do, fa, la, re*. Todavía en la actualidad varios guitarristas de la región suelen afinar sus guitarras sextas de esta manera, sólo excluyen el bordón. Este instrumento, hacía el bajo y la armonía. Los bajeos solían adornar sones y gustos, haciendo remates o cambios de tonalidad. En el repertorio de las piezas la guitarra séptima era la encargada de hacer los “obligados”, bajeos que, en muchos casos, generaban una melodía que hacía la función de contrapunto a la melodía principal que hacían los violines. Hugo Reynoso, hijo de Juan Reynoso y guitarrista reconocido de la región se queja que ahora algunos guitarreros rasguean pero no hacen el bajo, entonces suele comentarles:

“..., no hijo, no siempre va haber un tololoche o un bajo eléctrico que los apalanque, [y agrega] muchas veces algunos me han reprochado me dicen: “*..es que tú ensayaste al estilo de Cástulo...*”, pero no, resulta que el gran maestro Isaías Salmerón le enseñó a mí papá, lo traía con la túa, la guitarra panzona que le decimos; y entonces él le enseñó el manejo a mi padre, mi papá lo transmite a Cástulo, y a la vez me lo

---

<sup>175</sup> De acuerdo a lo documentado por Eslava (2017: 105), este instrumento también se construía en la Ciudad de México y Guadalajara, por lo menos desde 1827.

transmite a mí, a mis hermanos y así que lo traigo desde entonces, desde el estilo que le enseñaron los grandes músicos de antaño” (entrevista 25 de septiembre de 2020).

Los pocos testimonios que quedaron grabados por Hellmer a mediados del siglo XX, dan cuenta del virtuosismo de estos guitarristas.

### **6.3.5 Tamborita**

Este instrumento es el único que se elabora en la región. Generalmente el tamborero hace su propia tamborita o la mandaba hacer con algún otro tamborero. El vaso del instrumento se prefiere hacer de raíz de parota, porque consideran que es más difícil que se apolille y tiene mejor sonoridad. Para hacer los aros se prefiere la madera de cuahulote, por su sonoridad, resistencia y flexibilidad. Los parches se hacen de cuero de vaca, aunque los músicos viejos solían decir que antes se hacían de cuero de coyote y perro, animales que no se llevan bien. Se tenía la creencia que cuando el tamborero tocaba del lado del cuero del coyote, los asistentes de la fiesta se pelaban y terminaban el fandango, de tal manera que cuando los músicos ya estaban cansados de tocar, le pedían al tamborero que tocara sobre el parche de cuero de coyote, que se colocaba en la parte baja de la tamborita. El sistema de tensión de este instrumento se genera a través de un mecate que pasa de aro en aro a lo largo del cilindro. A los aros se les hacen pequeños orificios equidistantes donde se pasa el mecate de tal manera que al jalarlo se busca que los aros se encuentren, lo que genera que los parches se tensen. En este zigzag que se forma al pasar el mecate por los aros, se colocan los afinadores, que son pedazos de cuero que abrazan el mecate y que al subirlos tensan todavía más los parches. De esta manera se manipula la tensión de los parches y por tanto la altura del sonido que emitirá el instrumento. Contrario a lo que muchos músicos jóvenes piensan, la tamborita sí tenía una afinación exacta. De acuerdo a Juan Reynoso y Cástulo de la Paz, y otros músicos de la región, la tamborita se afina con la segunda cuerda del violín. Es decir, la tamborita se afinaba en *la*, que generalmente estaba medio tono abajo.



11. Tamborita y guitarra panzona

La tamborita se percute con una baqueta y un bolillo. Las maderas que se prefieren para fabricar estos aditamentos deben de ser duras y no porosas y dependen del gusto del tamborero. Las más utilizadas son el cuéramo, zopilote, granadillo, cuahulote y campincerán. El bolillo se forra con la zalea del borrego y en ocasiones de chivo. De esta manera se producen dos sonidos diferentes, uno agudo y el otro grave. La longitud del bolillo es más corta que el de la baqueta, los bolillos antiguos prácticamente caían en la mano del músico. Juan Ruiz, todavía llegó a recordar que al bolillo se le podía poner una garrita de jaguar. El jaguar ha sido un animal venerado desde antes de la llegada de los conquistadores a la región, por lo que la presencia de la garra de jaguar en el bolillo guardaba un simbolismo profundo que ahora desconocemos, pero que probablemente estaba asociado a la noche, y al inframundo.

La tamborita, tiene un papel fundamental en el discurso musical y sonoro de la música de rastra. Este instrumento tiene prohibido entrar antes de que inicie la guitarra, puede entrar al mismo tiempo pero no antes.<sup>176</sup> Siempre se debe de iniciar tocando en el parche, los tamboreros tienen golpes específicos que sirven para entrar, una vez que el tamborero entró, entonces pueden empezar a zapatear los baila-

---

<sup>176</sup> En el “Son de Abellaneda”, se permite que el tamborero inicie antes que la melodía del violín, pero esa es una excepción.



dores. También tienen golpes de salida, para pasar a percutir los aros. Existen los *redobles*, que sirven para adornar y contestar a los bailadores o apoyar el discurso melódico. Los *banqueos*, también se utilizan como adornos y consisten en alternar golpes en el parche y en los aros; incluso pueden ser ejecutados mientras se canta (entrevista a Nicolás Santos el 29 de diciembre de 2017). Es decir, la tamborita no sólo lleva el acompañamiento rítmico, sino que es un instrumento que une el diálogo entre la música y los bailadores. A decir, de Zacarías Salmerón (2009) y Hugo Reynoso (20020), había muchos tamboreiros en la región que eran verdaderos virtuosos de su instrumento.

Como señalamos en el segundo capítulo, en varias comunidades de esta región se acostumbraba bailar sobre una tabla.<sup>177</sup> En un primer momento se considera como un espacio donde las parejas suben a bailar, no obstante, el sonido del zapateado que los bailadores hace como parte del discurso musical, la convierten en un instrumento más de los conjuntos de tamborita en algunos municipios de la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas. En este sentido, la tabla debe de ser entendida como un instrumento que se construye exprofeso para las bodas. En algunos otros lugares de la región se solían colocar dentro del hoyo cantaros rellenos de agua para lograr el timbre y la altura deseada.

El estudio de la música como un hecho social total, nos obliga a encontrar las relaciones que se tejen entre lo intramusical y lo extramusical. Estas relaciones se van construyendo a través de complejos procesos históricos que afectan a los músicos y en general a los habitantes de una región. Los cambios y permanencias son consecuencia de estos procesos históricos pero también de la agencia de los sujetos que, muchas veces de manera inconsciente, buscan integrar lo novedoso a lo ya conocido para que se mantenga la posibilidad de comunicación y comprensión de sus prácticas musicales. El sistema musical de una región es el resultado de estas relaciones sociales, muchas veces asimétricas, que estructuran y dan sentido a las prácticas musicales de una comunidad y de una región.

---

<sup>177</sup> La tabla consiste en “un hoyo de medidas aproximadas 2m de largo, por 60 o 70 cm de ancho y 1m de profundidad, encima se coloca una tabla de madera de árbol de Parota o Higuierilla de 2 pulgadas, con proporciones apenas mayores a las del hoyo” (Espinosa y Camacho Jurado, 2020: 7). Esta costumbre se ha ido perdiendo, sin embargo, todavía se puede observar, sobre todo, en los municipios calentanos del Estado de Michoacán.

## CONCLUSIONES

El camino que recorrí para poder entender la añoranza que los viejos músicos de la región calentana me manifestaban en pláticas y entrevistas, me llevó al estudio del sistema musical calentano. Así, nuestra pregunta de investigación surgió como una necesidad de comprender a músicos de una geografía y tiempo determinado. Dar cuenta de las oposiciones que estructuran el sistema musical de la Tierra Caliente de la Depresión del río Balsas, pone el énfasis en las relaciones que se establecen entre el repertorio, las dotaciones instrumentales, los contextos y ámbitos de ejecución. Estamos conscientes que la música la hacen los hombres y mujeres de una comunidad, de una región. Por lo tanto, consideré indispensable adentrarme en la vida de estos actores, para tratar de entender sus añoranzas, pasiones y tormentos. La familia Salmerón me dio esa oportunidad de asomarme a la vida de los músicos calentanos a través de aprender su música y convivir con ellos. Gracias a mi formación y experiencia como músico calentano logré comprender hasta qué grado las ocasiones musicales son el espacio y el tiempo en que los valores de una sociedad se ponen en juego. No fue el mito que rodea la vida de algunos músicos de esta familia lo que me llevó a considerarlos, en palabras de Ginzburg (1997), casos paradigmáticos, sino fue mi práctica musical en contextos culturalmente determinados y el trabajo de campo, donde pude valorar la vida y obra de J. Isaías Salmerón Pastenes, Filiberto Salmerón Apolinar y Zacarías Salmerón Danza. Reconstruir la vida de estos músicos me condujo al camino para analizar los procesos de cambio en el sistema musical, así como el modelo del buen músico calentano que estos personajes encarnaron en contextos históricos específicos.

Durante la primera mitad del siglo XX, la región calentana experimentó cambios acelerados por acontecimientos históricos como la Revolución Mexicana, la Primera y Segunda Guerra Mundial. Las lógicas económicas e ideológicas que el sistema capitalista impuso a los pueblos del mundo, también transformó la vida cotidiana y ritual de los calentanos. Ocasiones musicales que estaban ligadas a actividades económicas en un contexto caciquil, como los herraderos, los combates y la sacada de bueyes, se perdieron cuando la producción de ganado de manera extensiva ya no fue competitiva y el precio del ajonjolí y el maíz se devaluó y dejó de ser rentable; para los campesinos el cultivo de la tierra no era suficiente para cubrir sus necesidades alimentarias. La migración de los jóvenes calentanos a zonas urbanas del interior del país y del vecino país del norte durante el siglo XX, como consecuencia directa de los cambios económicos a nivel regional, nacional y mundial, ocasionó que la transmisión del conocimiento musical y dancístico se fracturara. Con el propósito de mejorar su calidad de vida, muchas de las familias de músicos prefirieron que sus hijos se fueran a estudiar fuera de sus comunidades, pues en la música “se navega mucho”, así se rompió un eslabón de la cadena que transmitía los valores y el conocimiento musical, lírico y dancístico; y aunque en el extranjero los

calentanos han intentado seguir reproduciendo sus costumbres, las condiciones ya no son las mismas, por lo tanto fue obligado hacer adecuaciones.

La llegada de nuevas dotaciones instrumentales y repertorios a la región, transformó las maneras de aprender, enseñar y pensar la música. La lectoescritura musical fue un factor crucial en esta transformación. Ahora aparecen partituras y métodos para aprender la música de rastra. Las transcripciones están realizadas por músicos norteamericanos o mexicanos. Las transcripciones musicales que dejaron algunos músicos de la región en libretas y que han caído en las manos de promotores culturales y/o periodistas, ahora se editan y se difunden con entusiasmo al grito de “estamos rescatando la música calentana,” cuando sus principales actores sociales están sufriendo diferentes tipos de violencia. Las nuevas generaciones de músicos de la región toman estas partituras, las colocan en sus atriles o las leen desde sus *tablets* para poder interpretar los gustos y sonos que tocaban sus abuelos. Esto ha generado una necesidad de ir a las escuelas de música de Michoacán, el Estado de México o la Ciudad de México; ya no es necesario ir a buscar al “Amigo” o a los “Chanes” para obtener el don de la música. La adquisición del saber musical dejó de ser simbólica para convertirse en una cuestión técnica.

Son pocos los músicos jóvenes que en la actualidad se resisten a esta tentación de leer y transcribir la música de rastra. Pero si pretenden vivir de la música en sus comunidades de origen, es necesario diversificarse, cargar el violín y el saxofón como lo hizo Filiberto Salmerón, o la guitarra y el bajo eléctrico como lo hace Hugo Reynoso. También tienen la opción de vestirse de “mariachi moderno” para completar el gasto. Pero, si a pesar de esto, uno se empeña en seguir la “tradicón” las ocasiones musicales se han reducido a los festivales culturales, concursos y eventos políticos. Los fandangos que se llevan acabo hoy en día son tristes recuerdos de aquellos que organizaban los “ricotes”, donde llegaban hasta quince paradas de músicos. Los músicos ya no suelen estar debajo de una enramada, ahora tocan en teatros y escenarios, donde el público ya no es el pueblo conocedor, no sólo de la música, sino de las reglas de ejecución no escritas. Los bailadores le dan la espalda a los músicos para quedar frente al público, ya no es un espacio de cortejo. A pesar de que todavía quedan algunos músicos que saben sonos viejos, minuets y dancitas, ya no se tocan, “pues al público hay que darle lo que pide”, (entrevista a Hugo Reynoso, 2017).

El cambio en los gustos musicales de los calentanos es el resultado de la transformación de sus actividades económicas, la imposición de una ideología que ve en el estilo de vida de los campesinos signos de retraso, así, como de los avances tecnológicos a nivel nacional y mundial. Ocasiones

musicales se perdieron, surgieron nuevos contextos de ejecución, como los concursos, festivales y encuentros culturales. Los músicos ahora tratan de complacer las necesidades de nuevos actores de la “cultura” como promotores, periodistas, investigadores, folkloristas, lo que ha generado cambios en la forma de concebir su música y, por lo tanto, en la conducta y el sonido musical. La grabación del sonido fue otro factor importante que contribuyó a descontextualizar la música, transformando los usos y funciones del repertorio. Los géneros musicales al perder sus especificidades intramusicales y extramusicales se agruparon bajo las dos categorías dominantes –del ámbito profano– de gusto y son, acelerando la pérdida de repertorio, instrumentos, dotaciones instrumentales y prácticas musicales.

La última vez que platicué con Zacarías Salmerón Danza, recuerdo que manifestó su enojo cuando le dijeron que había que anotarse en el programa para poder tocarle unos minuets a la Virgen de la Asunción de María. Mi sorpresa se hizo mayor cuando me percaté que efectivamente dentro de la iglesia había una mujer con micrófono en mano que presentaba a los grupos y conducía el programa de la velación de la patrona del municipio de Tlapehuala. La imposición de un sistema estético escénico se imponía incluso en el ámbito religioso. Estos cambios fueron significativos para esa generación de músicos que nacieron en la primera mitad del siglo XX. Músicos como Zacarías Salmerón, J. Natividad Leandro, Máximo Julio, Alejandro Vicente, entre otros, no sólo echaban de menos un repertorio o una dotación instrumental, sino al sistema musical en su conjunto.

Dar cuenta de los géneros que interpretaban estructuraban el sistema musical de nuestra subregión de estudio, ahora nos brinda la oportunidad de hacer comparaciones en el calendario y en la geografía.<sup>178</sup> Por ejemplo, en nuestro caso podemos preguntarnos ¿Cuáles son los géneros musicales que sobreviven y qué son próximos al modelo del ámbito religioso y secular en nuestra subregión de estudio a 100 años de distancia? En el ámbito secular, el gusto integra los códigos de música, canto y baile de forma zapateada. Sin embargo, no tiene la virilidad ni el lucimiento de los sones cantados, por eso, en ciertos momentos, se necesita juntar un gusto y un son zapateado para exaltar las características del ámbito secular y generar mayor contraste con el ámbito religioso. Así, a finales del siglo XX, el binomio gusto-son zapateado tomó su lugar como modelo del ámbito secular. En el ámbito religioso los minuets y dancitas han sido desplazados por los valeses que tienen un aire aristócrata, están en compás de  $\frac{3}{4}$ , se acompañan con el mismo patrón rítmico que los minuets y se bailan de forma valseada. Hay que adecuarlos al tempo y, en caso de tener letra, hay que prescindir de ella cuando se toque en las velaciones.

---

<sup>178</sup> En este sentido Pouillon (1967: 3) nos dice que “la estructura permite la comparación, porque puede ser común a diversas realidades”.

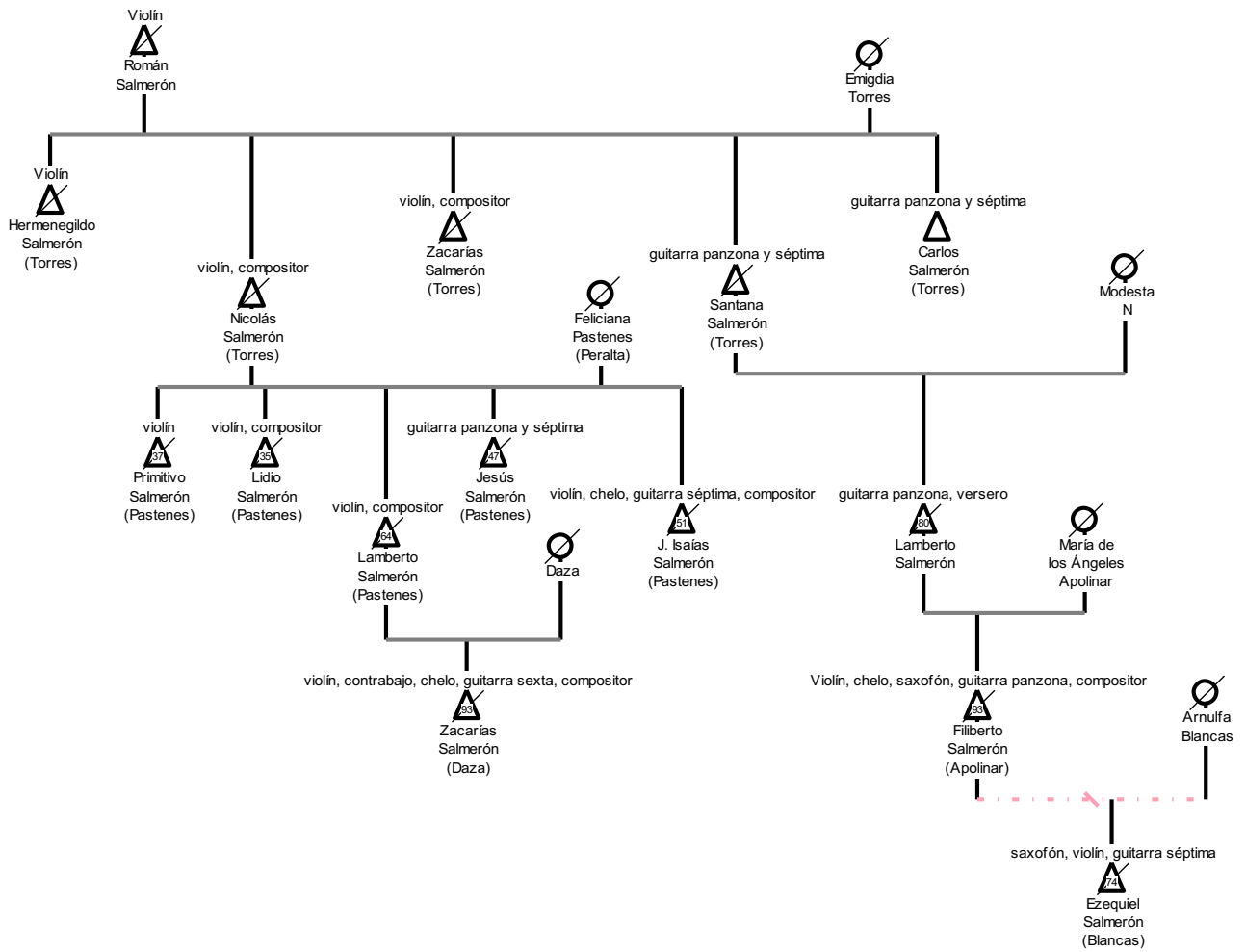
También podríamos hacer comparaciones con los sistemas musicales de otras regiones o subregiones de la macro región mariachera, posiblemente éstas comparaciones nos brinden la oportunidad de proponer nuevas regionalizaciones, ya no sólo a través de una dotación instrumental o un “género musical”, sino a través de entender las semejanzas y diferencias de las relaciones que estructuran los sistemas musicales de nuestro país, del continente y del mundo. No se debe de olvidar que la instrumentación, los géneros literarios y musicales, así como ciertos rasgos rítmicos de la región Calentana constituyen una adecuación de elementos llegados al continente americano desde Asia, África y Europa.

# ANEXOS

## ANEXO 1.

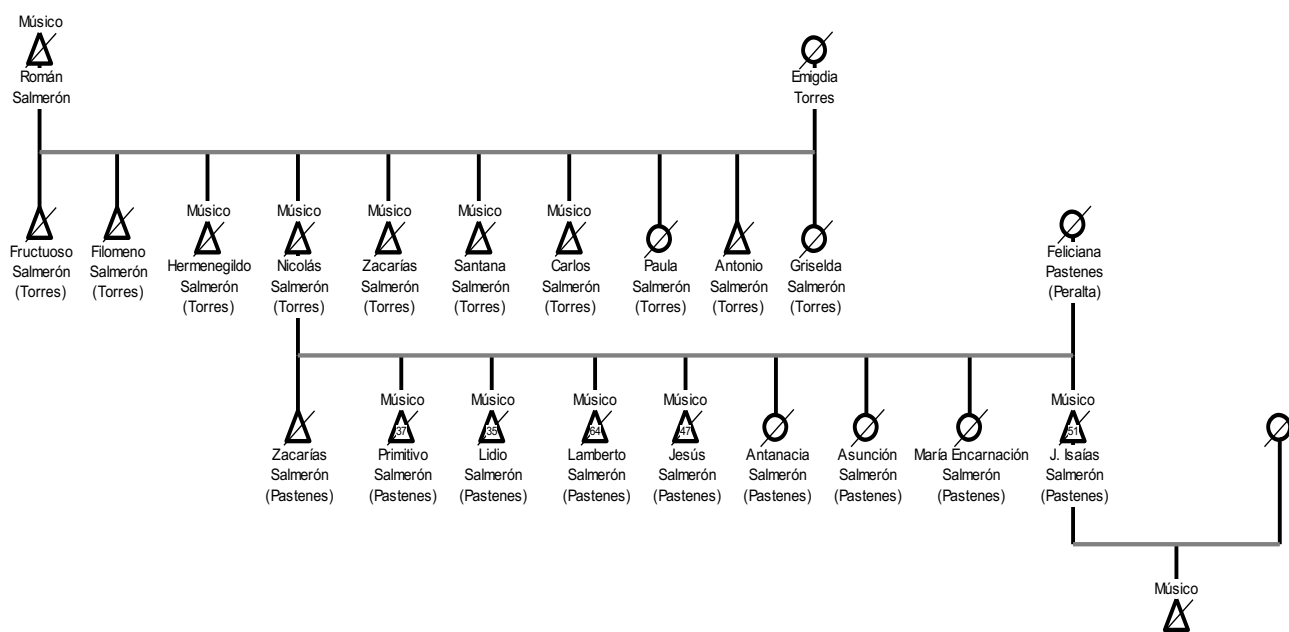
### Músicos de la familia Salmerón.

Finales del siglo XIX, principios del siglo XX.



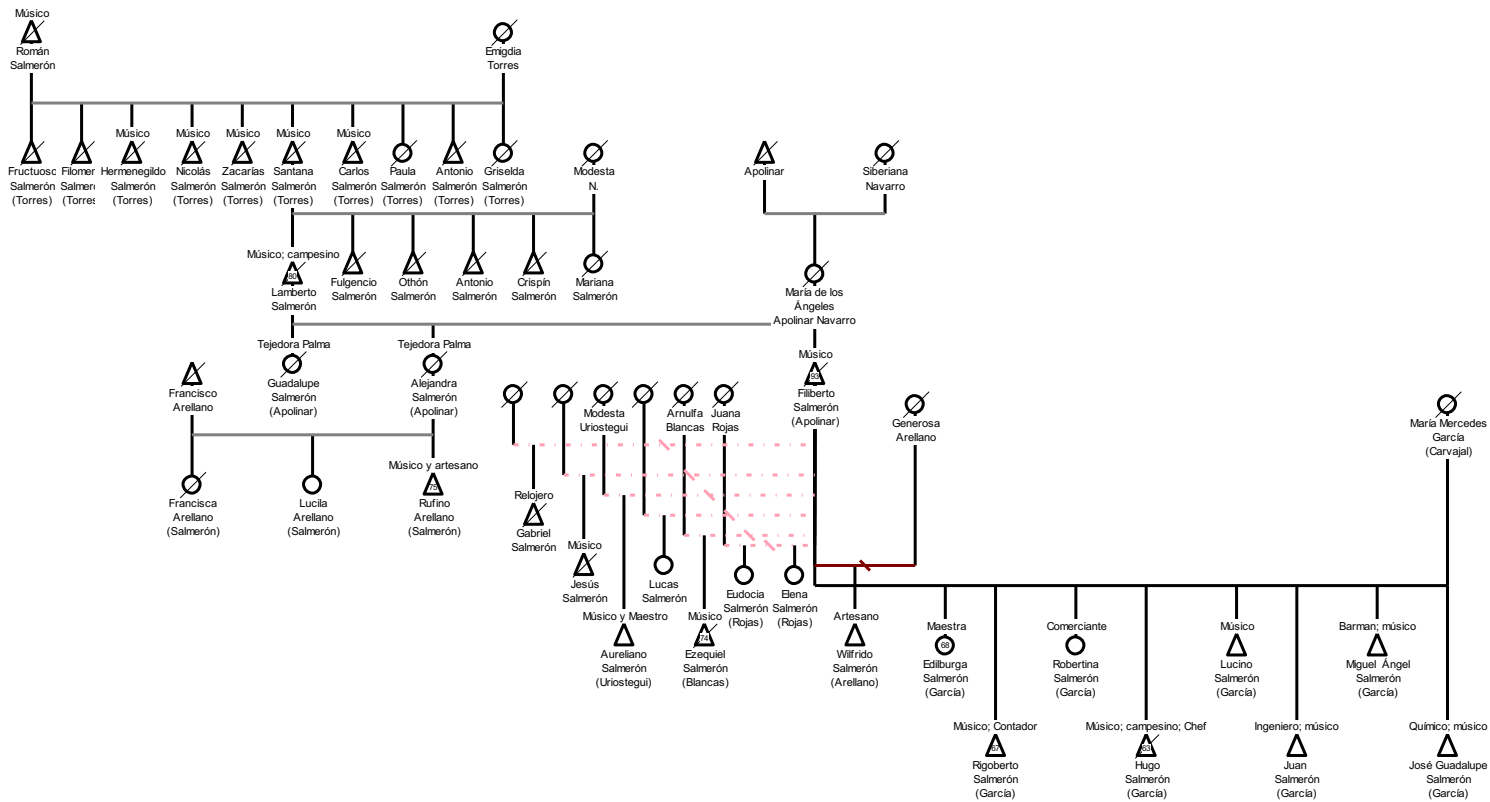
## ANEXO 2.

### Árbol genealógico de J. Isaías Salmerón Pastenes 1891-1942



### ANEXO 3.

## Árbol genealógico de Filiberto Salmerón Apolinar 1905-1998







## ANEXO 5.

**Ensalada de los animales grandes.  
Letra de J. Isaías Salmerón Pastenes.  
Versión que guarda la familia Salmerón.**

Voy a cantarles señores  
Para divertirlos un rato  
Un ratón entre un aguaje  
Se lo iba a chingar un gato

El ratón llevaba un trato  
Que era un hombre asesinato  
Llevaba muchos animales  
Jabalines y coyotes  
Respondieron los guajolotes  
Caldo gordo que es de un tordo  
El gato se hace sordo  
Queriéndoselo comer  
La rana buena mujer  
Salió del charco del agua  
Combidando a una mojarra  
Si podían hablar por él  
Mandaron comprar papel  
El sapo fue el escribano  
Cuando respondió un chanano  
En las puntas de un sirián  
A quién van a sumariar  
Pues con gran serpentiión  
Al pobrecito ratón  
Lo hallaron en un rincón  
Comiendose una semilla  
Una semilla de un melón  
De correo fue un tejón  
Por una cuchilla arriba  
Cuando le brotó una ardilla  
Con semejante escopeta  
Formándole bayoneta  
Pues queriéndole hacer guerra  
Cuando salió la culebra  
Aventándole de chicotazos  
La ardilla como espantada  
Combidó a la cucaracha  
A malaya una muchacha  
Para divertir un rato  
Respondiendole el gato  
Les prestaré a mi hija  
Cuando estaba la gatita

Platicando con la iguana  
Queriendo hacer la mañana  
De aguardiente catalán  
Respondiendo el gavián  
Diciendo yo tengo frío  
Del otro lado del río  
El perro se fue saliendo  
Porque estaba muy cansado  
Cuando le brotó un venado  
Tocando su vandolón  
Alegren el corazón  
Iba a ser un juicio  
Y así se le concedió  
Preguntaron por presidente  
Presidente el escorpión  
A que hombre tan lucido  
Tiene bonito vestido  
Ahí le hicieron saber  
Que le tenían vergüenza  
De sacar una licencia  
Y así se les escondió  
Pero mandó traer al perro  
Para que celara el baile  
El perro entró ladre y ladre  
Según la ley le ordenó  
Tan luego el tejón oyó  
Pues se fue barranca arriba  
Iba a enderessar su vida  
Por todita la bajada  
Puro tejón de manada  
Llevado dos de batallón  
En esa fecha afamada  
Hubo grande machetera  
Que alababan a dios  
Ahí cortaron a dos  
En ese grande tumulto  
Ahí amaneció un difunto  
Mandaron traer la iguana  
Para que le fuera a rezar  
Dijo traingame un mezcal  
Cuendo respondió el tlacuache  
Que quieres hacer conmigo  
Aquí amanecí dormido  
Toda la noche he paseado  
Tomandome mi resacado  
Preguntaron por el juez  
Respondió el gato montés  
Yo soy criollito de francia  
Y juez de primera instancia  
Y hombre de mucho reflejo

Cuando respondió el conejo  
A mi no me hacen pendejo  
Aunque seas particular  
Hacharon a averiguar  
Que parecían borrachos  
Respondieron los coapachos  
Pá que mates al conejo  
Nos vas a tumbar los brazos  
A gritos y a sombreroazos  
Los capiadores volaron  
Me puse a tejer huacales  
Con una costura de hilacha  
Una paloma rascuacha  
Me pelaba francos dientes  
Se los vi muy relucientes  
Que parecían de marfil  
Le conte docientosmil  
A parte de los colmillos  
Los pericos amarillos  
Que no dejan de gritar  
Regañando a los coyotes  
Responden los zopilotes  
Gritándole a don Jesús  
Estaban en un desierto  
A orillas de un paredón  
A dentro de un cajón  
Respondieron los restos  
Estos versos son compuestos  
Por José Isaías Salmerón

**Ensalada de los animales grandes**  
**Letra de J. Isaías Salmerón Pastenes**  
**Versión de Cástulo Benítez de la Paz**

Voy a cantarles señores  
Para divertir un rato  
Un ratón entró a un guaje  
Se lo iba a chingar un gato  
El ratón llevaba un trato  
Porque era un hombre asesinado  
Llevaba muchos animales  
Jabalines y coyotes  
Respondieron los guajolotes  
Caldo gordo que es de un tordo

El gato se hace sordo  
Queriendoselo comer  
La rana buena mujer  
Salió del charco del agua  
Convidando a una mojarra  
Que fueran hablar por él  
Mandaron comprar papel  
El zapo fue el escribano  
Cuando responde un chanano  
En las puntas de un sirián  
A quién van a sumariar  
Pues con grande serpenti6n  
Al pobrecito rat6n  
Lo hallaron en un rinc6n  
Comiéndose una semilla  
Una semilla de un mel6n  
De correo fue un tej6n  
Con una cuchilla arriba  
Cuando le brot6 una ardilla  
Con semejante escopeta  
Formandole bayoneta  
Pues queriéndole hacer guerra  
Cuando sali6 la culebra  
Aventándole chicotazos  
La ardilla como espantada  
Convido a la cucaracha  
A malaya una muchacha  
Para divertir un rato  
Respondiendo el gato  
Les a prestaré a mi hija  
Cuando estaba la gatita  
Platicando con la iguana  
Queriendo hacer la mañana  
De aguardiente catalana  
Respondiendo el gavilán  
Diciendo yo tengo frío  
Del otro lado del río  
El perro se fue saliendo  
Porque estaba bien cansado  
Cuando le brot6 un venado  
Tocando su bandol6n  
Alegren el coraz6n  
Iba hacer un juicio6n  
Y a sí le concedió  
Preguntaron por presidente  
Presidente el escorpi6n  
A que hombre tan lucido  
Tiene bonito vestido  
Ahí le hicieron saber  
Que le tenían vergüenza

Por sacar una licencia  
Y así se les escondió  
Pero mandó traer al perro  
Para que celara el baile  
El perro entró ladre y ladre  
Según la ley le ordenó  
Tan luego que el tejón oyó  
Pues se fue barranca arriba  
Iba a enderezar su vida  
Por todita la bajada  
Puro tejón de manada  
Llevado dos de batallón  
En esa fecha Afamada  
Hubo grande machetera  
Que alababan a Dios  
Ahí cortaron a dos  
En ese grande tumulto  
Ahí amaneció un difunto  
Mandaron traer la iguana  
Para que le fuera a rezar  
Dijo tráiganme un mezcal  
Cuando respondió el tlacuache  
Qué quieres hacer conmigo  
Aquí amanecí dormido  
Toda la noche he paseado  
Tomando mi resacado  
Preguntaron por el juez  
Respondió el gato montés  
Yo soy criollito de Francia  
Y juez de primera instancia  
Y hombre de mucho reflejo  
Cuando respondió el conejo  
A mi no me haces pendejo  
Aunque seas particular  
Echaron averiguar  
Que parecían borrachos  
Respondieron los coapachos  
Pa que mates al conejo  
Nos vas a tumbar los brazos  
A gritos y a sombreroazos  
Los capiadores volaron  
Me puse a tejer huacales  
Con una costura de hilacha  
Una paloma rascuacha  
Me pelaba francos dientes  
Se los ví muy relucientes  
Que parecían de marfil  
Le conté doscientos mil  
Aparte de los colmillos  
Los pericos amarillos

que no dejan de gritar  
Regañando a los coyotes  
Responden los zopilotes  
Gritándole a don Jesús  
estaban en un desierto  
A orillas de un paredón  
Adentro de un cajón  
Respondieron los restos  
Estos versos son compuestos  
De J. Isaías Salmerón.

ANEXO 6.

# Fúnebre

Tierra Caliente  
Depresión del Río Balsas

♩ = 110

A

Violin

Guitar

Vln. <sup>5</sup>

Gtr. <sup>5</sup>

A

Vln. <sup>10</sup>

Gtr. <sup>10</sup>

Vln. <sup>14</sup>

Gtr. <sup>14</sup>

B-----}



B

Musical score for Violin (Vln.) and Guitar (Gtr.) in B-flat major, 3/4 time. The score is divided into four systems, each with a Violin and Guitar staff. Measure numbers 18, 22, 27, and 32 are indicated at the start of each system. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with chords. The violin part has a melodic line with some triplets and slurs. A bracket labeled 'B1' spans the bottom of the guitar staves from measure 32 to the end of the page.

B1-----}

B1

36

Vln.

Gtr.

B1

41

Vln.

Gtr.

46

Vln.

Gtr.

*rit.*

ANEXO 7.

# Minuete de Don Juan

Tierra Caliente  
Depresión del Río Balsas

Vivo ♩ = 180

A

Musical score for section A, measures 1-12. It features two staves: Violin (Vln.) and Guitar (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 180 beats per minute. The Violin part begins with a melodic line in measure 1, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including dynamic markings like 'p.' and 'p.'. Measure numbers 6 and 12 are indicated at the start of their respective staves.

B

Musical score for section B, measures 13-18. It features two staves: Violin (Vln.) and Guitar (Gtr.). The key signature remains three sharps and the time signature is 3/4. The Violin part continues with a melodic line, including a triplet in measure 15 and a double bar line in measure 18. The Guitar part continues with its accompaniment, including dynamic markings like 'p.'. Measure numbers 18 and 18 are indicated at the start of their respective staves.

B

Vln. 25

Gtr. 25

Vln. 32

Gtr. 32

A

Vln. 38

Gtr. 38

Vln. 44

Gtr. 44

Vln. 50

Gtr. 50

Minuete de Don Juan

**C**

55

Vln.

Gtr.

61

Vln.

Gtr.

66

Vln.

Gtr.

**A1**

71

Vln.

Gtr.

77

Vln.

Gtr.

## BIBLIOGRAFÍA

**Aguirre Beltran, Gonzalo**, *El proceso de aculturación*, Colección Problemas Científicos y Filosóficos núm. 3, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957.

**Alanís, Isaías**, *Don Juan Reynoso. Un violinista de Tierra Caliente*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares, Coordinación de Proyectos Especiales del Gobierno de Guerrero, México, 1998.

\_\_\_\_\_, *La música de Guerrero, del surco a la guitarra, conjuro y memorial*, Hojas de amate, Gobierno del Estado de Guerrero, México, 2005.

**Alavi, Hamza**, *Las clases campesinas y las lealtades primordiales*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1976.

**Alegre, Lizzete**, “*El Vinuete: Música de Muertos. Estudio Etnomusicológico en una comunidad nabua de la Huasteca Potosina*”, Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

**Álvarez, Iñigo y Carlos Mondragón**, *Músicos y música tradicional de Tlapehuala*, Crónica, Tlapehuala, Guerrero, 2002.

**Argüello, Omar**, *Delimitación del concepto “Estrategias de supervivencia” y sus vínculos con la investigación socio-demográfica; borrador para discusión*, Naciones Unidas-Comisión Económica para América Latina y el Caribe-Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía, Santiago, 1980. Consultado el 6 de mayo de 2018, en <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/20648>

**Arom, Simha**, “Modelización y Modelos en las músicas de tradición oral”, en F. Cruces *et al.* (eds.), *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Trotta, Madrid, 2001 (1991): 203-232.

**Arriaga, Gerardo**, “La guitarra renacentista”, en *La guitarra española, The Metropolitan Museum of Art*, Museo Municipal, Madrid 1991-1992, Opera tres, Ediciones musicales, Madrid, 1993: 19-22.

**Arteaga, Catalina**, “Pobreza y estrategias familiares: debates y reflexiones”, en *Revista del magíster en análisis sistémico aplicado a la sociedad*. N° 17, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, septiembre de 2007: 144-164. Consultado el 8 de mayo de 2018, en <https://revistamad.uchile.cl/index.php/RMAD/article/view/13942>

**Arteaga, Elisur, Laura Trigueros y Sergio Charbel Olvera**, *Tierra Caliente, Guerrero: sones y gustos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Atzacapozalco, México, 2014.

- Arzola, Tomás**, *Fenga el mago: cuento regional*, Colección cultural tlapehualense, México, 1961.
- Atilano Flores, Juan José**, *Los santos de valor. Huellas del pensamiento ganadero en la lírica de la Tierra Caliente*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 75 aniversario, México, 2015.
- Béhague, Gerard**, “Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical”, en Chamorro, Arturo (ed.), *Sabiduría popular*, México, El Colegio de Michoacán, 1997: 93-100.
- Bermúdez, Egberto**, “La vihuela: los ejemplares de París y Quito” en *La Guitarra Española*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Museo Municipal, Madrid 1991-1992, Opera tres, Ediciones musicales, Madrid, 1993: 25-37.
- Blacking, John**, *¿Hay música en el hombre?*, El libro de bolsillo, Alianza editorial, Madrid, 2015 (1973).
- Bordas, Cristina y Arriaga, Gerardo**, “La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950”, en *La Guitarra Española*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Museo Municipal, Madrid 1991-1992, Opera tres, Ediciones musicales, Madrid, 1993: 69-81.
- Bourdieu, Pierre**, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Serie Maior, Editorial Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid, 1988.
- Braudel, Fernand**, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- Brea e M<sup>a</sup> Xesús Nogueira**, *As Memorias de familia de Marcial Valladares*. Vol. 9. 2006. Consultado el 26 de junio de 2020, en [http://dspace.aestrada.com/jspui/bitstream/123456789/345/1/pg\\_009-026\\_brea-nogueira\\_9.pdf](http://dspace.aestrada.com/jspui/bitstream/123456789/345/1/pg_009-026_brea-nogueira_9.pdf)
- Bruce Gustafson, Franklin and Marshall College**, “Minueto, minué”, *Diccionario Harvard de Música*, (Don Michael Randel, editor), Alianza Editorial, Madrid, 2001 (1986): 651-652.
- Bustamante, Tomás, Arturo León y Beatriz Terrazas**, *Reproducción campesina, migración y agroindustria en Tierra Caliente*, Guerrero, SEP- CONACYT- SIBEJ- Plaza y Valdés, México, 2000.
- Camacho, Gonzalo**, “El sistema musical de La Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla” en Jáuregui *et al.* (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach, in memoriam*, Universidad autónoma Metropolitana – Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1996: 499-517.
- Camacho Jurado, Camilo R.**, “La familia Salmerón, una ventana al sistema musical de la Tierra Caliente” en: Arturo Camacho (Coord.), *Memorias del Coloquio. El Mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación. IX Encuentro Nacional de Mariachi tradicional, Agosto 2010*, Secretaría de

Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Guadalajara, 2010: 107-138.

\_\_\_\_\_, "Los Salmerón en el Palacio de Bellas Artes", en *El Comején*, Boletín de las Bibliotecas y Salas de Lectura del estado de Oaxaca, Segunda Época, Número 6, julio-septiembre, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, Amigos del IAGO y del CFMAB, México, 2012: 38-44.

\_\_\_\_\_, "De guitarras de son, de golpe, panzonas y huapangueras... Una aproximación al estudio de las guitarras tradicionales mexicanas", en Anastasia Guzmán (coord.), *Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía*, Testimonio musical de México, 66, INAH, Secretaría de Cultura, 2016: 153- 192.

**Candé, Roland de**, *Nuevo diccionario de la música. (I) Términos musicales. Conceptos, nociones técnicas y términos claves del universo de la música y los instrumentos*, Editorial Ma Non Troppo, Barcelona, 2002 (2000).

**Carmona, Doralicia**, "Música Francisco J. 1884-1954", en *Memoria Política de México*, Edición Perenne, 2020. Consultado el 16 de junio de 2020, en <https://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/MFJ84.html>

**Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas**, *Bailadores de Son y Gusto*, documental, (s/f).

**COOK, D.** *The Language of Music*. Oxford University Press, Londres, 2001 (1959).

**Chamorro, Arturo**, *Abajeños y sones de la Fiesta Purépecha*, 3° ed., en *Testimonio Musical de México*, 24, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999 (1981).

\_\_\_\_\_, *Mariachi antiguo, jarabe y son, símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, El Colegio de Jalisco, México, 2000.

**Clark, Jonathan**, *Mariachi Coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo. 1926-1936. Plus several sones by Cuarteto Coculense. The Very first Mariachi Recordings from 1908*. México's Pioneer Mariachi- Vol. 1, Arhoole, Folklyric, 7011, 1993 (1986).

**Contreras, Juan Guillermo**, "La música de la región planeca [sic]", en Álvaro Ochoa (coord.), *Michoacán, música músicos*, El Colegio de Michoacán A.C., Gobierno del Estado de Michoacán, México, 2007: 91-105.



\_\_\_\_\_, “La música de los conjuntos de arpa grande de la región planeca”, en Martínez, Francisco y Ochoa, Álvaro, *Espacios y saberes en Michoacán*, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, Ediciones Palenque, México, 2012: 161-207.

**Covarrubias, Sabina**, “Hybridation entre musique de tradition orales et musique occidentale de tradition écrite. Les enjeux compositionnels et les moyens technologiques d’écriture et transmission: Le cas du gusto calentano au Mexique”, Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de Mme. Anne Sédès et Mme Sandrine Loncke, Université Paris 8– Vincennes À St-Denis, UFR Arts, Philosophie, Esthétique, Département de Musique, Paris, 2010.

**Craine & Mackrell**, *Dictionary of Dance*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

**Damián, Offir**, *Tlapehuala, mi pueblo. Testimonio de uno de tus hijos*, México, (s/f).

**Díaz Rengifo, Juan**, *Arte Poética Española, con una fertilissima Sylva de Consonantes Comunes, Propios, Efruxculos, y Reflejos, y un Divino Eftimulo de el Amor de Dios*, Imprenta de María Ángela Martí Viuda, en la plaza de San Jayme, Barcelona, año de 1759 (1592). Consultado el 15 de julio de 2020 en: [http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=153003](http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=153003)

**Duran, David**, “Bailadores de la Tierra Caliente”, en *Foro Cultural de Tierra Caliente. Memorias*, ediciones del programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Secretaría de Cultura de Michoacán, México, 2004: 101-118.

**Eslava, Francisco Fernando**, “El mundo sonoro de Lucas Alamán: tertulias, jarabes y guitarras de siete órdenes entre el ocaso de la Nueva España y los albores del México independiente”, en *Letras Históricas*, número 16, México, 2017: 93-110. Consultado el 27 de agosto de 2020 en [www.scielo.org.mx/pdf/Ih/n16/2448-8372-Ih-16-93.pdf](http://www.scielo.org.mx/pdf/Ih/n16/2448-8372-Ih-16-93.pdf)

**Fernández de Navarrete, Martín**, *Diccionario Marítimo Español, que además de las definiciones de las voces con sus equivalentes en francés, Inglés e Italiano, contiene tres vocabularios de estos idiomas con las correspondencias castellanas*, Madrid en la imprenta Real, año de 1831. Consulta el 25 de octubre de 2017, en <https://books.google.com.mx/books?id=0HUDAAAAYAAJ>

*Fichas de registro de músicos y versadores tradicionales*, 2009. Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Documento inédito.

**Fubini, Enrico**, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, editorial Alianza Música, Madrid, 1973.

**García, Abel**, ...y las manos que hacen de la madera el canto, IMC-Fonescam, Morelia, 1997.

**García, Ariel y Alejandro Rofman**, “Poder y espacio. Hacia una revisión teórica de la cuestión regional en Argentina”, en *Problemas del desarrollo. Revista latinoamericana de economía*, vol.44, no. 175,

México, octubre-diciembre, 2013: 101-124. Consultado el 25 de octubre de 2017 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11828895006>

**García, Brígida y Orlandina De Oliveira**, *Trabajo femenino y vida familiar en México*, El Colegio de México, México, 1994.

**García de León, Antonio**, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI, Estado libre y Soberano de Quintana Roo, Universidad de Quintana Roo, UNESCO, México, 2002.

\_\_\_\_\_, *Fandango. El ritual sonoro del mundo jarocho a través de los siglos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Veracruzano de la Cultura, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 2006.

**Garciadiego, Javier**, “La Revolución,” en Alberto Torres Rodríguez (coord.), *Nueva historia mínima de México ilustrada*, El Colegio de México, México, 2008: 393-467.

**Gaspar, Viliulfo**, *Dichos y comodijos. Tierra Caliente del Balsas*, Editorial Garabato, México, 2010.

**Guerra, Enrique**, “Centralización política y grupos de poder en Michoacán, 1920-1940” en *Política y cultura*, otoño, número 016, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2001. ([www.redalyc.com](http://www.redalyc.com))

**Guerrero, Araceli**, “La leyenda de los chanes”, en *Leyendas cortas de México y el mundo*, (s/f). Consultado el 25 de octubre de 2017 en <http://leyendascortas.mx/la-leyenda-de-los-chanes/>

**Guerrero Cultura Siglo XXI, A.C.**, *Enciclopedia guerrerense*, edición conmemorativa, 2012. Consultado el 1 de marzo de 2018 en <http://www.encyclopediagro.org/index.php/indices/indice-de-municipios/357-coyuca-de-catalan?showall=&limitstart=>

**Gutiérrez, Daniel**, “Procesos transculturales. El minuete entre los nahuas de la costa de Michoacán”, Tesis para obtener el título de Licenciatura en etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2008.

**Giménez, Gilberto**, “Territorio, cultura e identidades”, en *Estudios sobre las cultras contemporáneas*, Épocas II. Vol. V. Núm. 9, Colima, Junio 1999: 25-57.

**Ginzburg, Carlo**, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, El ojo infalible, Editorial Océano, México, 1997.

**González, Luis**, “Introducción: La Tierra Caliente”, en José Eduardo Zárate (coord. editorial), *La Tierra Caliente de Michoacán*, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, México, 2001: 17-63.

**González, Raúl Eduardo**, *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán, Volumen I. Canciones líricas bailables*, Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas, México, 2009.

\_\_\_\_\_, “La ensalada, un género olvidado del mariachi”, en Luis Ku (coord.), *El mariachi: danzas y contextos*, El Colegio de Jalisco, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, Guadalajara, 2016: 177- 188.

\_\_\_\_\_, “Notas sobre la malagueña del Balsas”, en *Culturas Populares*, Revista electrónica, número 5, julio-diciembre 2007. Consultado 17 de junio de 2018, en <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/gonzalez.htm>

\_\_\_\_\_, “Una cucharadita del jarabe calentano”, inédito (s/f).

**Goody, Jack**, *La domesticación del pensamiento salvaje*, Akal Universitaria 71, Madrid, 1985 (1977).

**Guzmán, José Antonio**, “La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España”, en Estrada Julio, *La música de México. I. Historia 2. Periodo Virreinal (1530-1810)*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986: 75-145.

**Gramsci, Antonio**, *Literatura y vida nacional. Cuadernos de la cárcel N° 4*, Juan Pablos, México, 1976.

**Gregori, Josep María**, “Ensalada” en Emilio Casares (dir. y coord. general) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Sociedad General de Autores y Compositores, [Madrid], 1999: 684-685.

**Harris, Marvin**, *El materialismo cultural*, Alianza Universidad 324, Alianza Editorial, Madrid, 1982 (1979).

**Hernández, José Miguel**, “De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII–XXI)”, Tesis para optar el grado de: doctorado en Música (Etnomusicología), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017.

**Hernández, Víctor**, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, 2008.

**Hendrichs, Pedro R.**, *Por tierras ignotas. Viajes y observaciones en la región del río de las Balsas*, Tomo I, Editorial Cultura, México, 1945.

**Hood, Mantle**, “The Challenge of ‘Bi-musicality’ en *Etnomusicology*, Vol. 4, No. 2. Society for Ethnomusicology, Nueva York, McGaw-Hill, 1960: 55-59.

**Illiades, Carlos**, *Breve historia de Guerrero*, Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana, (Alicia Hernández, coorda.), Fideicomiso Historia de las Américas, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

**Instituto Nacional de Bellas Artes** –Secretaría de Educación Pública, *Palacio de Bellas Artes, 50 años de música*, México, 1986.

**Jaimes, Andrés** (compilador), *Tlapachula y su templo de La Asunción de María*, Crónicas y Testimonios, PACMyC 2014, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura de Guerrero, México, 2015.

**Jáuregui, Jesús**, “El mariachi como elemento de un sistema folklórico”, en Jesús Jáuregui e Yves Marie Gourio (eds.), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Francés de América Latina, México, 1987: 93-126.

\_\_\_\_\_, “Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos”, en Jesús Jáuregui (editor), *Música y danzas del Gran Nayar*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, México, 1993: 311-334.

\_\_\_\_\_, “El cha’anaka de los coras, el tsikuri de los huicholes y el tamoanchan de los Mexicas”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, Etnografía d los Pueblos Indígenas de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad de Guadalajara, México, 2003: 251-285.

\_\_\_\_\_, *La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la catedral de Guadalajara (1994)*. Colección: Testimonio musical de México, 47, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2006.

\_\_\_\_\_, *El Mariachi. Símbolo musical de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Taurus, México, 2007.

\_\_\_\_\_, *Velada de minuetes en la catedral de Guadalajara (2010 y 2011). La plegaria musical del mariachi. Volumen II, Colección: Testimonio musical de México, 47*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2012.

\_\_\_\_\_, "El modelo 'mariachi tradicional' – 'mariachi moderno' en la actualidad", El Colegio de Jalisco, Zapopan, 2020, en prensa.

**Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo**, "Introducción: El complejo dancístico-teatral de la Conquista", en: *Las Danzas de Conquista 1. El México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México, 1996: 7-30.

**Jurado, María Eugenia y Camilo R. Camacho** (coords.), *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nabuas y totonacos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – FONCA – El Colegio de San Luis, México, 2011.

**Lagarriga, Isabel**, "El nahual y el diablo en la cosmovisión de un pueblo de la Ciudad de México," Dirección de Etnología y Antropología Social – INAH Antrop., 30, 1993: 277-288. Consultado el 15 de octubre de 2017 en [www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/download/16985/pdf/241](http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/download/16985/pdf/241)

**Langer, Susanne**, *Sentimiento y Forma*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.

**Latham, Alison**, (coorda.), *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008 (2002).

**Lawrence-King, Adrew**, "Luz antigua para nuevos caminos: ecos del siglo XVII responden preguntas para los músicos del nuevo milenio", en: *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Volumen 5, publicación trimestral, verano del 2001: 25-29.

**Lévi-Strauss, Claude**, *Antropología estructural*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1977 (1958).

\_\_\_\_\_, *La vía de las máscaras*, Siglo veintiuno Editores, México, 1985 (1979).

\_\_\_\_\_, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1964).

\_\_\_\_\_, *Las estructuras elementales del parentesco* (volumen 1), Obras del Pensamiento Contemporáneo (colección), Planeta-Agostini, España, 1993 (1949).

\_\_\_\_\_, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, SantaFé de Bogotá, 1997 (1962).

**Lomnitz, Larissa**, *Redes sociales, cultura y poder: Ensayos de antropología latinoamericana*, Porrúa – Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – México, 1994.

**López Austin, Alfredo**, “Prólogo” en Luis Millones y Alfredo López Austin (eds.), *Cuernos y Colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM, México, 2015: 9-29.

\_\_\_\_\_, *Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl*, IIH-UNAM, Estudios de Cultura Náhuatl No. 7, México, 1967: 87-117. Consultado el 15 de octubre de 2017 en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn07/090.pdf>

**López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján**, *Monte sagrado-Templo Mayor*, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 2009.

**Luviano, Andrés**, *Isaías Salmerón. Un intento de semblanza*, México, 1996.

\_\_\_\_\_, *Tlapehuala. Pasado y presente*, Instituto Guerrerense de la Cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las artes, PACMYC, México, 2006.

**Martínez Ayala, Jorge Amós**, “...Éste es el Maracumbé. El fandango de la ribera del Balsas”, en Jorge Amós Martínez Ayala, (coords.), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Morevallado Editores – Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo – Secretaría de Desarrollo Social, Morelia, 2004.

\_\_\_\_\_, *Yo daré la vuelta al mundo... Los Capoteños. Sonos y Jarabes de Turicato, Michoacán*, Música y baile tradicional A. C. – Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias – URCP Michoacán, 2005.

\_\_\_\_\_, “El sistema festivo del fandango de Tierra Caliente”, en Arturo Camacho (Coord.), *Memorias del Coloquio. El Mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación. IX Encuentro Nacional de Mariachi tradicional, Agosto 2010*, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010: 151-171.

\_\_\_\_\_, *...De tierras abajo vengo. Música y danza de la Tierra Caliente del Balsas Michoacano*, El Colegio de Michoacán, México, (S/f).

**Martínez, Roberto**, “Los enredos del Diablo: o de cómo los nahuales se hicieron brujos,” *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXVIII (Sin mes) 2007. Consultado el 15 de octubre de 2017 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=137111107> ISSN 0185-3929

\_\_\_\_\_, *El naturalismo*, Serie Antropológica No. 19, IIH-UNAM, IIA-UNAM, México, 2011.

**Medina, Carlos**, “*El club de medianoche Waikiki: un cabaret de “época” en la ciudad de México, 1935-1954*”, Tesis que para obtener el grado de maestro de historia de México, Facultad de filosofía y letras, UNAM, México, 2010. Consultado el 29 de agosto de 2020 en [http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0653984/0653984\\_A1.pdf](http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0653984/0653984_A1.pdf)

**Mendoza, Vicente T.**, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.

\_\_\_\_\_, *Panorama de la música tradicional de México*, Estudios y fuentes del arte en México, VII, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, México, 1956.

**Merriam, Alan P.** *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1980 (1964).

\_\_\_\_\_, “Usos y funciones” en Francisco Cruces y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Colección estructuras y procesos, Serie Antropología, Editorial Trotta, Madrid, 2001 (1987): 275-296.

**Millán, Jesús**, *Revolución de 1910 en Guerrero y Michoacán*, Editorial Garabato, México, 2008.

**Molino, Jean**, “El hecho musical y la semiología de la música” en Susana González y Gonzalo Camacho (coords.). *Reflexiones sobre semiología musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, México, 2011: 112-172.

**Montes, Octavio**, *Héroes pioneros, padres y patronos. Construcción de la cultura política en los pueblos del Medio Balsas (Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero)*, El Colegio de Michoacán – Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2011.

**Moreno, Yolanda**, *Historia de la música popular mexicana*, Los Noventa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Alianza Editorial Mexicana, México, 1989 (1979).

**Mundo, Alfredo**, *Historia de la Tierra Caliente*, Colección Páginas de la Historia, 1, México, 2001.

**Myers, Helen P.**, “Etnomusicología” en Francisco Cruces y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Colección estructuras y procesos, Serie Antropología, Editorial Trotta, Madrid, 2001 (1987): 19-39.

**Nattiez, Jean-Jacques**, “De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La cathédrale engloutie de Debussy”, en Susana González y Gonzalo Camacho (coords.). *Reflexiones sobre semiología musical*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, México, 2011: 2-39.

**Nettl, Bruno**, “Últimas tendencias en etnomusicología” en Francisco Cruces y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Colección estructuras y procesos, Serie Antropología, Editorial Trotta, Madrid, 2001 (1987): 115-154.

**Océano Uno**, Diccionario Enciclopédico Ilustrado, Grupo Editorial Oceano, Bogota, 1990.

**Ocampo, Sergio**, “La música de Tierra Caliente, Guerrero, no morirá pese a la violencia: Tavira”, *La Jornada*, México, lunes 24 de septiembre de 2018, consultado el 12 de agosto en: <https://www.jornada.com.mx/2018/09/24/espectaculos/a13n2esp>

**Ochoa, Álvaro**, *Mitote, Fandango y Mariacheros*, El Colegio de Michoacán, México, 1992.

\_\_\_\_\_, “Obertura agustiniana para Don Juan Reynoso”, en José Eduardo Zárate (coord. editorial), *La Tierra Caliente de Michoacán*, El Colegio de Michoacán – Gobierno del Estado de Michoacán, Michoacán, México, 2001: 419 – 436.

**Orozco, Antolín**, “Guerrero”, en *Ases de la Tierra Caliente. Historias de vida de músicos tradicionales de Colima, Estado de México, Guerrero, Jalisco y Michoacán*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Programa de Desarrollo Cultural Regional Tierra Caliente – Secretaría de Cultura del Estado de Colima – Instituto Guerrerense de la Cultura – Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco – Instituto Mexiquense de Cultura – Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Guadalajara, 2012: 101-161.

**Paraíso, Raquel**, “*La música de la Tierra Caliente de Guerrero, México. (Música Calentana) Y el violinista Don Juan Reynoso Portillo*”, Tesis entregada en cumplimiento parcial de los requerimientos para optar el grado de Master en Artes, (Música: Etnomusicología) Universidad de Wisconsin-Madison, 2004.

\_\_\_\_\_, “El son calentano como elemento de identidad cultural en la Tierra Caliente del Balsas”, en *Antropología*, Boletín oficial del INAH, nueva época, 80, septiembre, México, 2007a: 93-100.

\_\_\_\_\_, “La música calentana en el Balsas”, en Álvaro Ochoa, *Michoacán, música músicos*, El Colegio de Michoacán – Gobierno del Estado de Michoacán, México, 2007b: 107-123.

**Paredes, Pedro**, *Biografía Isaías Salmerón*, 2015. Consultado el 23 de febrero de 2018, en <https://documents/biografia-isaias-salmeron.html>

**Pérez Montfort, Ricardo**, “México entre 1927 y 1929. Los intentos de ‘institucionalización’ y los truenos de la rebelión (instrucciones para leer Los relámpagos de agosto de Jorge Ibarguengoitia)”, en Ricardo Pérez Montfort, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2008: 315-351.



**Pitt-Rivers, Julian**, “La antropología del honor”, *Antropología del honor o política de los sexos. Ensayos de antropología mediterránea*, (Serie general, 52), Editorial Crítica, Barcelona, 1979 (1977): 17-40.

**Pouillon, Jean**, “Presentación: un ensayo de definición” en Marc Barbut, et al, *Problemas del estructuralismo*, Siglo veintiuno editores, México, 1967 (1966): 1-24.

**Ramírez, Arturo Javier**, “Colecciones de música para guitarra séptima en el siglo XIX mexicano”, en Anastasia Guzmán (coord.), *Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía*, Testimonio musical de México, 66, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Secretaría de Cultura, 2016: 115- 130.

**Ramos Smith, Maya**, *La danza en México durante la época colonial*, Alianza Editorial Mexicana, CNA, México, 1990.

\_\_\_\_\_, *La danza teatral en México durante el Virreinato (1521-1821)*, Escenología Editores, México, 2013.

**Ravelo, Renato**, “Revolución campesina zapatista y contrarevolución terrateniente maderista (El caso de Guerrero)”, en *La Revolución en las Regiones, Memorias, Tomo I*, IES / Universidad de Guadalajara, México, 1986: 157-154.

**Rey, Pepe**, “La guitarra en la baja Edad Media” en *La Guitarra Española*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Museo Municipal, Madrid 1991-1992, Opera tres, Ediciones Musicales, Madrid, 1993: 49-55.

**Reyes, Lénica**, “*La petenera en México: hacia un sistema de transformaciones*”, Tesis para optar por el grado de: Maestría en Música-Etnomusicología, Programa de Maestría y Doctorado, ENM-UNAM, México, 2011.

\_\_\_\_\_, “*Las malagueñas del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*”, Tesis Doctorado en Música (Etnomusicología), Programa de Maestría y Doctorado, Facultad de Música, Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 2015.

**Reynoso, Carlos**, *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, Volumen II. Teoría de la complejidad, Colección Complejidad Humana, SB, Buenos Aires, 2006.

**Rice, Timothy**, “Hacia la remodelación de la etnomusicología” en Francisco Cruces y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Colección estructuras y procesos, Serie Antropología, Editorial Trotta, Madrid, 2001 (1987): 155-178.

**Riva Palacio, Vicente**, *Calvario y Tabor*, Sepan Cuantos..., 476, Editorial Porrúa, México, 2000 (1868).

**Romero, Araceli**, "Herencia africana en las danzas tradicionales de Tierra Caliente", en *Foro Cultural de Tierra Caliente. Memorias*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Secretaría de Cultura de Michoacán, México, 2004: 85-99.

**Roubina, Eugenia**, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Fonca – Ortega y Ortiz editores, México, 1999.

**Rubio, Samuel**, *Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*, Editorial Alianza Música, Madrid, 1988 (1983).

**Ruiz, Carlos**, "El fandango y baile de artesa: Ayer y hoy de una tradición músico-dancística afrodescendiente", en Xilonen Luna y Jacinto A. Chacha (coords.). *Culturas musicales de México Vol. I*, Secretaría de Cultura, México, 2018: 65-85.

**Ruiz de Alarcón, Hernando**, "Tratado de las Supersticiones y Costumbres Gentílicas que oy viven entre los indios naturales de esta Nueva España, escrito en México en el año de 1629", en Del Paso y Troncoso, Francisco (notas y comentarios), *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes*, Ediciones Fuente Cultural, México, 1953 (1629): 17-180.

**Saldívar, Gabriel**, *Historia de la música en México*, SEP, México, 1934.

**Salmerón, Nadia**, "La música en la fiesta mayor de Tlapehuala, Guerrero. Una aproximación a la construcción de la identidad del calentano", Tesis de Maestría, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2015.

**Salmerón, Nadia y Ely Salmerón**, "La banda de viento en la Tierra Caliente de Guerrero. El caso de Tlapehuala", en *Antropología, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 86, nueva época, mayo-agosto, México, 2009: 40-45.

**Salmerón, Nadia y Camilo R. Camacho Jurado**, "Maistro, toque algo pa' que bailen los guaches. Los músicos de las Bandas de Viento de Tlapehuala, Guerrero" en Xilonen Luna y Jacinto A. Chacha (coords.). *Culturas musicales de México Vol. II*, Secretaría de Cultura, México, 2018: 233-251.

**Salmerón, Rigoberto**, (compilador), *La música tradicional mexicana en Tierra Caliente. Una mirada de Filiberto Salmerón a la vida y obra del Genio de la Música de Tierra Caliente. J. Isaías Salmerón Pastenes*, Saljim Impresores, México, 2007.

**Salmerón, Arturo**, *La historia de Zirándaro*, 2009. Consultado el 1 de marzo de 2018, en [http://www.zirandarence.com/images/stories/pdf/Historia de Zirandaro.pdf](http://www.zirandarence.com/images/stories/pdf/Historia%20de%20Zirandaro.pdf)

**Sandstrom, Alan R.**, *El maíz es nuestra sangre. Cultura e identidad étnica en un pueblo indio azteca contemporáneo*, Colección Huasteca, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social – Secretaría de Cultura de San Luis Potosí – El Colegio de San Luis, México, 2010.

**Serrano, Celedonio**, “Romances tradicionales en Guerrero”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, No. VII, México, 1951: 7-72.

\_\_\_\_\_, *El coyote. Corrido de la Revolución*. Talleres Gráficos del Departamento de Divulgación de la Secretaría de Educación Pública, México, 1951.

\_\_\_\_\_, *Coplas populares de Guerrero*, Editorial Libros de México, Testimonios de Atlacomulco 52, Gobierno del Estado de México, Toluca, 1972.

\_\_\_\_\_, *El empantado*, Serie Juana de Asbaje, Colección Letras, Fondo Nacional para Actividades Sociales, Toluca, 1980.

**Stanford Thomas**, “Quinto encuentro de Cantadores del Pueblo”, Apaxco, Guerrero, en *Fonoteca Nacional*, 1978: (FN08010000071\_03). Consultado el 10 de marzo de 2015, en *Report browser* de la colección 001 Thomas Stanford, plataforma NOA MediArc. México: Fonoteca Nacional, Secretaría de Cultura.

**Stevenson, Robert**, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, en Estrada Julio, *La música de México. I. Historia 2. Periodo Virreinal (1530-1810)*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986: 7-74.

**Valeva, Paloma**, *El especialista del violín. Violines profesionales y violines de estudio*. Consultado el 7 de noviembre de 2020 en <https://palomavaleva.com/es/el-alma-del-violin/>

**Vargas, Juan Antonio de**, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, vol. ii, Reproducción facsimilar, Archivo General de la Nación, México, 1986.

**Ventura, Roberto**, “El Balsas te está cantando, Zacarías Salmerón”, en *Ámbito. La revista*, Tlapehuala, Guerrero, edición especial, 2009: 1-3.

**Verduzco, Gustavo**, *La migración mexicana a Estados Unidos. Estructuración de una selectividad histórica*, El Colegio de México, (S/F). Consultado el 15 de junio de 2020, en [http://conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/migracion\\_internacional/MigracionContCamb/01.pdf](http://conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/migracion_internacional/MigracionContCamb/01.pdf)

**Villanueva, René**, *Cinta 1009*, Fonoteca del INAH, México, grabado el 16 de febrero de 1974.

\_\_\_\_\_, *Cinta 1010*, Fonoteca del INAH, México, grabado en septiembre de 1975.

\_\_\_\_\_, *Músicos y cantores de Guerrero. Testimonios musicales de México*, Instituto Politécnico Nacional, Secretaría de Extensión y Difusión, Dirección de Difusión Cultural, Pentagrama, México, 1997.

\_\_\_\_\_, *Música popular de Michoacán*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1998.

\_\_\_\_\_, *Guerrero: música y cantos*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1999.

**Warman, Arturo**, “Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero”, en *Testimonio musical de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002 (1971).

**Zemelman, Hugo**, *Jornadas. Conocimiento y sujetos sociales. Contribución al estudio del presente*, Centro de Estudios Sociológicos, El Colegio de México, México, 1987.

## Entrevistas

**Díaz, Artemio**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado y Nadia M. Salmerón García, en Tlapehuala, Guerrero, el 31 de enero de 2005.

**Estrada, Nicho**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado y Nadia M. Salmerón García en Tlapehuala, Guerrero, el 11 de agosto de 2010.

**Jaimes Sánchez, Andrés**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado y Nadia M. Salmerón García, en Tlapehuala, Guerrero, el 26 de abril de 2011.

**Cruz, Juan**, entrevistado por Camilo R. Camacho, en Tlapehuala, Guerrero, 5 de septiembre de 2009.

**Leandro Chávez, J. Natividad**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado y Nadia M. Salmerón García, en Ajuchitlán, Guerrero, el 12 de agosto de 2009.

**Leandro Chávez, J. Natividad y J. Félix Feliciano**, entrevistados por Camilo R. Camacho Jurado y Nadia M. Salmerón García, 16 de octubre, Iztacalco, Ciudad de México, 2016.

**Máximo, Julio**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado y Nadia M. Salmerón García, en Cantón, Ajuchitlán, Guerrero, el 11 de agosto de 2010.

**Murillo, Vicente**, Plática con Camilo R. Camacho Jurado en Guadalajara, Jalisco, el 28 de agosto de 2010.

**Pastenes, Benjamín**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado, Nadia M. y Ely Salmerón García, en Tlapehuala, Guerrero, el 30 de enero de 2005.

**Reynoso, Hugo**, entrevista por Camilo R. Camacho Jurado, vía telefónica el 25 de septiembre de 2020.

**Reynoso, Juan**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado, Hugo Salmerón García y Ely Salmerón García, en Tlapehuala, Guerrero, enero de 2005.

**Ruiz Blancas, Juan; Pedro Medina y Juan Cruz**, entrevistados por Camilo R. Camacho, en Tlapehuala, Guerrero, 5 de septiembre de 2009.

**Salmerón Daza, Zacarías**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado, Hugo Salmerón García y Ely Salmerón García, en Tlapehuala, Guerrero, el 31 de enero de 2005.

**Salmerón Daza, Zacarías**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado y Nadia M. Salmerón García, en Tlapehuala, Guerrero, el 13 de marzo, 2009.

**Salmerón García, Hugo**, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado, en la Ciudad de México, el 29 de octubre, 2009.

\_\_\_\_\_, entrevistado por Camilo R. Camacho Jurado, en la Ciudad de México, el 22 de abril, 2010.

**Santos Flores, Nicolás**, entrevista por Camilo R. Camacho Jurado, en Tlapehuala, Guerrero, 29 de diciembre de 2017.

**Vicente Francisco, Alejandro**, entrevista por Camilo R. Camacho Jurado, Hugo Salmerón García y Ely Salmerón García, en Tlapehuala, Guerrero, el 31 de enero de 2005.

## **Imágenes.**

1. J. Isaías Salmerón Pastenes. Tlapehuala, Guerrero, s/f. Archivo de Andrés Jaimes.
2. Filiberto Salmerón Apolinar. Tlapehuala, Guerrero, 1931. Archivo de la familia Salmerón.
3. Zacarías Salmerón Daza. Tlapehuala, Guerrero, 2005. Fotografía Camilo R. Camacho Jurado.
4. Banda de viento de Tlapehuala, Guerrero, 1916. Archivo de Andrés Jaimes.

5. Banda de viento de Filiberto Salmerón, 1957. De izquierda a derecha: Octaviano Salmerón, Bartolo Valentín, Palemón Merlán, Auspicio Ruíz y Rufo Ruíz. En cunclillas: Rufino Arellano Salmerón, Martín Ruíz, Filiberto Salmerón Apolinar y Ezequiel Salmerón Blancas. Archivo de la Familia Salmerón
6. Ofrenda a Hugo Salmerón García. Tlapehuala, Guerrero, 2010. Fotografía Camilo R. Camacho Jurado.
7. Conjunto de cuerda de Filiberto Salmerón. México D. F. 22 de octubre de 1949. De izquierda a derecha: Beto Salmerón (guitarra panzona), Ezequiel Salmerón (guitarra séptima), Arnulfo Blancas (violín), Filiberto Salmerón (violín) y Martín Ruíz (tamborita). Archivo de la familia Salmerón.
8. El Pokar de Ases en Estados Unidos, s/f. De izquierda a derecha: Juan Tavira (segundo violín), Zacarías Salmerón Danza, (primer violín), Nicolás García Salmerón (guitarra sexta), Salomón de la Paz (guitarrón), Martín Ruíz (tamborita). Archivo de Zacarías Salmerón Danza.
9. Guitarras panzonas construidas en Paracho Michoacán. De izquierda a derecha, guitarra panzona construida en 1973 por Silviano Herrera, propiedad de Rigoberto Salmerón. Guitarra panzona construida en 2004 por Víctor Hernández e Hijos, basada en plantillas antiguas, propiedad de Camilo R. Camacho Jurado. Fotografía de Camilo R. Camacho Jurado.
10. Guitarra séptima, propiedad de Camilo R. Camacho Jurado. Fotografía de Camilo R. Camacho Jurado.
11. Tamborita y guitarra panzona. Fotografía de Camilo R. Camacho Jurado.