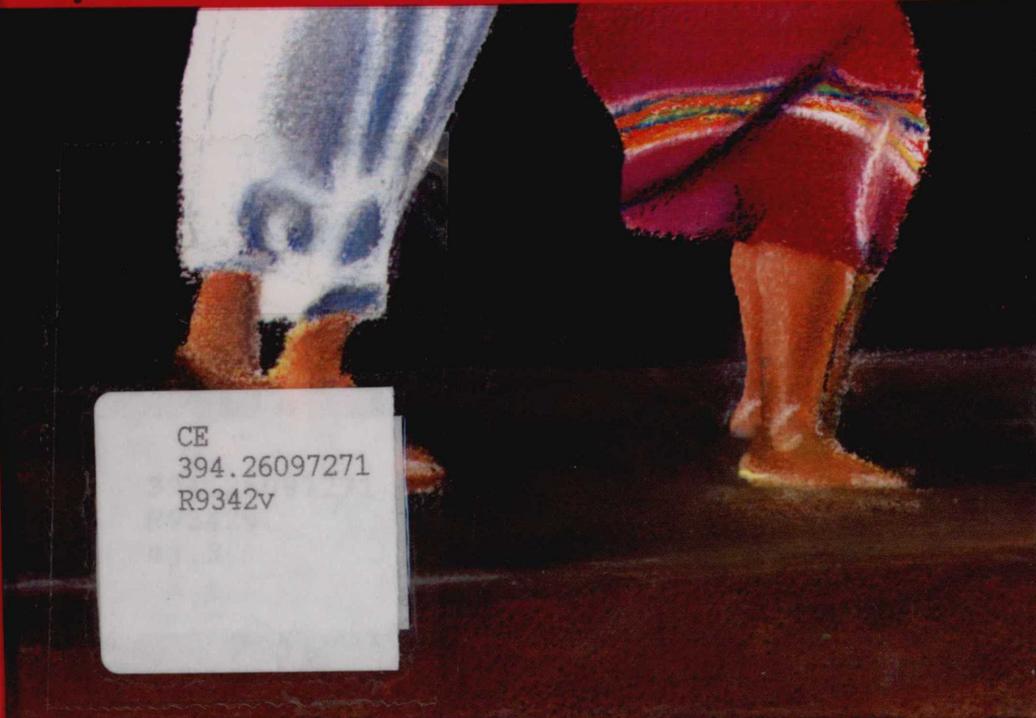


Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica

San Nicolás, Guerrero y El Ciruelo, Oaxaca

Carlos Ruiz Rodríguez



CE
394.26097271
R9342v

VERSOS, MÚSICA Y BAILE DE ARTESA DE LA COSTA CHICA
SAN NICOLÁS, GUERRERO Y EL CIRUELO, OAXACA



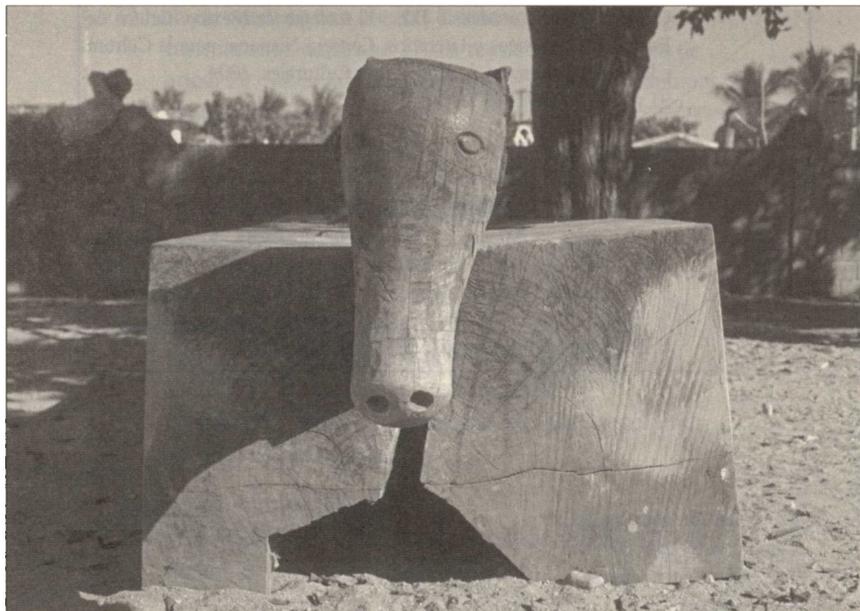
4

Seminario de
Tradiciones Populares

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

VERSOS, MÚSICA Y BAILE DE ARTESA DE LA COSTA CHICA
SAN NICOLÁS, GUERRERO Y EL CIRUELO, OAXACA

Carlos Ruiz Rodríguez



R9342 ✓

394.26097271

V564

Versos, música y baile de Artesa de la Costa Chica: San Nicolás, Guerrero y el Ciruelo, Oaxaca. -- México D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Seminario de Tradiciones Culturales, 2004.
91 p. : fot., mapa ; 14 × 13 cm.

ISBN 968-12-1170-7

1. Festivales -- México -- San Nicolás Tolentino (Guerrero).
2. Festivales -- México -- El Ciruelo (Oaxaca).
3. San Nicolás Tolentino (Guerrero, México) -- Vida religiosa y costumbres.
4. El Ciruelo (Oaxaca, México) -- Vida religiosa y costumbres.
5. Tradición oral -- México -- San Nicolás Tolentino (Guerrero).
6. Tradición oral -- México -- El Ciruelo (Oaxaca).

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1170-7

Impreso en México

ÍNDICE

Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica	9
La Costa Chica 9; El fandango de artesanía en la Costa Chica 11	
El baile de artesanía en San Nicolás Tolentino	15
Instrumentos musicales 17; La música y los músicos de artesanía 20; Sobre las raíces de esta tradición 26; Cambio y continuidad 27	
El baile de artesanía en El Ciruelo	29
Instrumentos musicales 31; La música y los músicos de artesanía 33; Cambio y continuidad 37	
Criterios de Grabación	39
Notas	40
Repertorio. San Nicolás (disco 1)	46
<i>Entrada</i> 46; <i>Mariquita María</i> 46; <i>Volando va</i> 49; Versos 51; <i>El zapatero</i> 51; <i>La chuparrosa</i> 54; <i>La india</i> 55; Versos 57; <i>Manuelita</i> 57; <i>La cucaracha</i> 60, Versos, 62; Participantes, 62	
Repertorio. El Ciruelo (disco 2)	63
<i>El chile suelto</i> 63; <i>El pescador</i> 65; <i>Amor de pobre</i> 67; <i>Eventos de negros</i> 70; <i>La cucaracha</i> 74; <i>La malagueña curreña</i> 76; <i>El vagabundo</i> 79; <i>Mariquita María</i> 80; <i>El zapatero</i> 82; <i>La Petenera</i> 87; Participantes, 89	
Créditos	91

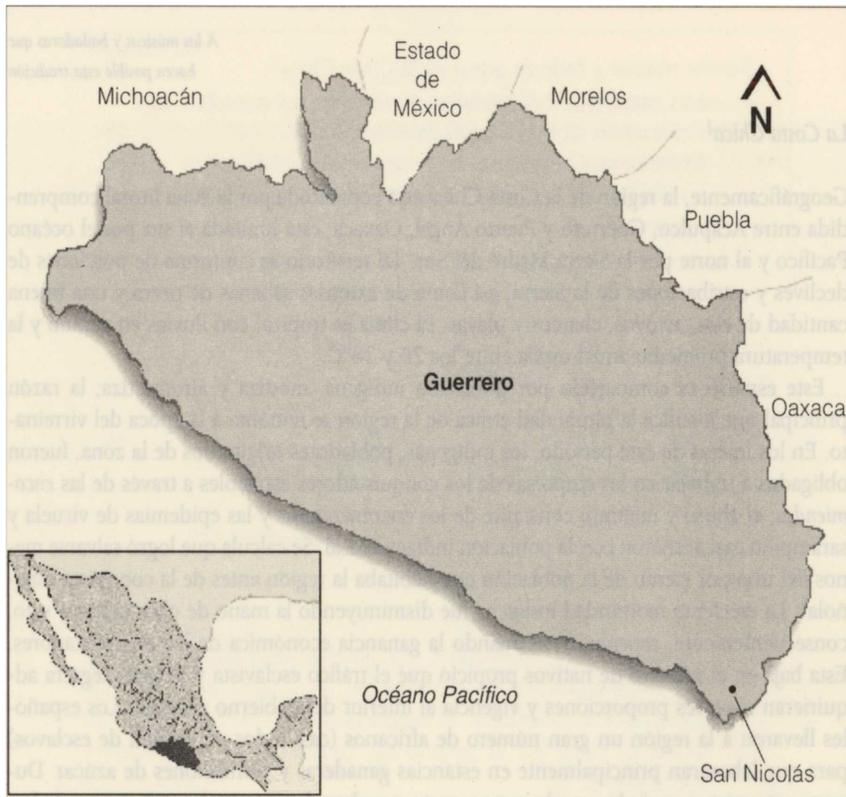
VERSOS, MÚSICA Y BAILE DE ARTESA DE LA COSTA CHICA

*A los músicos y bailadoras que
hacen posible esta tradición*

*La Costa Chica*¹

Geográficamente, la región de la Costa Chica está constituida por la zona litoral comprendida entre Acapulco, Guerrero y Puerto Ángel, Oaxaca; está limitada al sur por el océano Pacífico y al norte por la Sierra Madre del Sur. Tal territorio se conforma de porciones de declives y estribaciones de la Sierra, así como de extensas sabanas de tierra y una buena cantidad de ríos, arroyos, charcos y playas. El clima es tropical con lluvias en verano y la temperatura promedio anual oscila entre los 26 y 28°C.

Este espacio es compartido por población indígena, mestiza y afroestiza; la razón principal que justifica la pluralidad étnica de la región se remonta a la época del virreinato. En los inicios de este periodo, los indígenas, pobladores originarios de la zona, fueron obligados a trabajar en las empresas de los conquistadores españoles a través de las *encomiendas*; el abuso y maltrato constante de los encomenderos y las epidemias de viruela y sarampión casi acabaron con la población indígena local. Se calcula que logró salvarse menos del uno por ciento de la población que habitaba la región antes de la conquista española². La creciente mortandad indígena fue disminuyendo la mano de obra nativa y esto, consecuentemente, repercutió mermando la ganancia económica de los conquistadores. Esta baja en el número de nativos propició que el tráfico esclavista y la trata negra adquirieran mayores proporciones y vigencia al interior del gobierno colonial. Los españoles llevaron a la región un gran número de africanos (casi todos en calidad de esclavos) para que laboraran principalmente en estancias ganaderas y plantaciones de azúcar. Durante este mismo periodo y en lo consecuente, muchos de estos esclavos huyeron de haciendas y trapiches, formando comunidades libres llamadas *palenques*; "asentamientos es-



tables de cimarrones, en diversos sitios de la costa, que mantenían una forma de vida independiente, pero en relación con las poblaciones indígenas”³.

Desde épocas muy tempranas, el mestizaje entre africanos e indígenas fue profuso y regularmente fue el resultado de relaciones hostiles. En este proceso de mezcla no sólo intervinieron los pobladores nativos y los africanos recién llegados, sino además españoles y asiáticos; no hay que olvidar que, a la par de la trata negra y la consiguiente introducción de africanos a México por el lado del Atlántico —entre 1580 y 1730⁴—, la Nao de Manila arribó ininterrumpidamente por el Pacífico a Acapulco durante ese mismo periodo, trayendo consigo esclavos no sólo de Filipinas sino de muchas partes de Asia e Indonesia⁵. Por otro lado, el contacto con América del Sur fue frecuente y también temprano. Hay noticias de la existencia de una ruta comercial que vincula a Acapulco con Perú desde comienzos del siglo XVII: “Las licencias para la navegación y la transportación de vinagre y vino desde Perú concedidas entre 1600 y 1603 prueban la existencia de dicha ruta comercial”⁶.

Este antecedente histórico hace que actualmente la Costa Chica sea “un mosaico pluricultural en donde interactúan los descendientes de africanos, amuzgos, tlapanecos, mixtecos y mestizos. Esto da a la zona características y relaciones interétnicas que generan procesos identitarios específicos”⁷ en los que “cada etnia se autoidentifica, a la vez que es identificada por las otras, como diferente, por sus características tanto físicas como socio-culturales”⁸. En general, los afroestizos de la Costa Chica se autodenominan como *negros* o *morenos*, lo cual connota una diferenciación fenotípica y cultural intencionada.

El fandango de artesa en la Costa Chica

La Costa Chica cuenta con una rica diversidad de tradiciones musicales, la convergencia de diferentes influencias culturales (afroandaluzas, prehispánicas, orientales y sudamericanas), así como las relaciones interétnicas debidas al comercio, el parentesco y la arriería coincidieron para dar forma a la cultura musical de la región. Dicho complejo musical

comprende diversos géneros musicales y una amplia gama de bailes y danzas. Entre los géneros musicales tradicionales⁹ más comunes pueden destacarse el *corrido*, la *chilena* y el *son*, los dos últimos en sus varias acepciones y contextos. Una buena parte de las manifestaciones tradicionales se encuentra estrechamente vinculada a la labor ganadera, tal como “El juego del Toro de Petate”, “El Machomula” y “El juego (o danza) de Diablos”.

Paralelamente a tales tradiciones, se encuentra el llamado *baile de artesa* (en tiempos antiguos denominado *sandango de artesa*) que ha sido generalmente asociado a comunidades afroestizas de la zona. Hasta hace unos 50 años, el *sandango de artesa* se extendía por diferentes puntos de la Costa Chica con bastante vigencia, sin embargo, actualmente sólo quedan dos agrupaciones en la zona que conservan esta tradición: una en San Nicolás Tolentino (Guerrero) y la otra en El Ciruelo (Oaxaca). Si bien se conservan artesas en otros puntos de la región, esto no supone la presencia de esta tradición en dichos lugares. Sólo en las comunidades afroestizas de San Nicolás y El Ciruelo se agrupan todavía músicos que conservan esta manifestación musical¹⁰. Es importante señalar que, en el litoral del Pacífico, el baile sobre *tarimas*, *tablas* y *artesas* no es privativo de poblaciones afroestizas, pues se ha efectuado desde hace mucho tiempo y con distintos grados de vigencia entre etnias y comunidades que van desde Oaxaca hasta Sinaloa, esto indica no sólo la extensión cultural de estas manifestaciones, sino su constante comunicación y relación entre ellas.

En los lugares de la Costa Chica donde se conserva actualmente el *baile de artesa*, el término *artesa* tiene una doble acepción; por un lado, se entiende como cualquier cajón de madera que sirva para propósitos domésticos, por ejemplo, como recipiente o superficie para amasar el pan; la otra acepción es la músico-coreográfica, en donde la artesa es un cajón de madera de una sola pieza y grandes dimensiones —que tiene labrado en sus extremos una figura animal— y es utilizada para bailar y zapatear sobre ella en celebraciones comunitarias¹¹. En esta segunda acepción utilizo el término; retomando la diferencia que los propios músicos locales hacen entre las *tarimas* (comprendidas como entablados de madera) y las *artesas* (hechas de una sola pieza de madera de parota y forma animal). En algunas comunidades de la región, principalmente en las que la mayoría de la pobla-

ción es de filiación indígena o mestiza, el término *artesa* no es muy utilizado o, incluso, conocido y, a diferencia de las comunidades afroestizas, se denomina frecuentemente a esta tradición “baile sobre canoa”.

Aunque hace falta mucha investigación histórica sobre el *fandango de artesa*, sus antecedentes pueden vincularse con las continuas menciones de “bailes de negros” citadas en procesos inquisitoriales y documentos de la época virreinal; dichas manifestaciones musicales y dancísticas de la población negra y mulata fueron abundantes en esta etapa¹². Las autoridades coloniales en un principio permitieron el esparcimiento de negros y mulatos al dejarlos tocar y bailar en domingos y días festivos, sin embargo, estas licencias fueron restringidas o definitivamente revocadas con el paso del tiempo. En estos festejos fueron mezclándose elementos e ideas religiosas con intenciones profanas; ejemplo de ello fueron los llamados *oratorios* y *escapularios* en donde se satirizaban las costumbres religiosas de la época. Estas celebraciones fueron duramente reprimidas con edictos inquisitoriales prohibitorios; son cuantiosos los procesos emprendidos por el Santo Oficio contra individuos que participaron en tales reuniones.

En la segunda mitad del siglo xvii (en pleno apogeo de la trata negrera en la Nueva España), los documentos de la Inquisición aportan numerosos datos sobre cantos y bailes prohibidos en los que el uso del arpa y la guitarra era cotidiano. También son varias las menciones en las que se señala que la profesión de músico estaba bastante extendida entre negros y mulatos y que no fueron tampoco raros los bailes mulatos (como el *sarao*) que llegaron hasta los salones de las clases dominantes. Durante todo ese siglo, hubo un juego constante de prohibiciones y licencias de estas manifestaciones y, para el siglo xviii, “todos estos bailes tenían ricas variantes tanto en la letra como en la ejecución”¹³. Conforme se acercaba el final del virreinato, las “vueltas a lo humano” se hacían cada vez más evidentes. El contenido de las coplas y la coreografía de los bailes se volvían cada vez más osados y directos; las acciones y las señas al bailar reflejaban un fuerte contenido sexual donde había abundante actividad, risas y mofa cínica. Un ejemplo evidente de erotismo, transgresión y burla es el baile del *Chuchumbé*. Sus escandalosas coplas se cantaban y bai-

laban en Veracruz, en 1766, entre “mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria, ni entre hombres circunspecto y sí entre soldados, marineros y broza”¹⁴. Este baile se extendió hasta la capital y seguramente de allí pasó hasta el puerto de Acapulco “donde lo cantan y bailan los vecinos hacia 1771, con otros cantos no menos profanos y escandalosos”¹⁵.

Las evidencias de bailes prohibidos en las costas del Pacífico son abundantes; del mismo puerto de Acapulco se mencionan *La Mojiganga* y *El Congó*, el primero, de 1770 y, el segundo, de 1777. En 1803, se denuncia, en San Miguel Azoyú, el baile de *La Juana* practicado en Ayutla, Cacahuatpec y Coatepeque, actualmente, región de la Costa Chica. Tales bailes eran practicados “por hombres y mujeres en estancias y ranchos de negros principalmente...”¹⁶. González Casanova documenta también otros bailes vigentes entre 1770 y 1785 en Acapulco, en los que se hacía burla de los religiosos y sacerdotes, como es el caso de *Las Bendiciones* donde se asperjaban los participantes con suciedades el día de San Juan. La continua interacción de estas y otras manifestaciones originarían durante los periodos independentista y revolucionario un vasto mestizaje musical y dancístico característico de la región.

En realidad, existen pocos antecedentes documentales específicos sobre el *fandango de artesa* en la Costa Chica; la mayoría son menciones tangenciales y dispersas en diferentes fuentes. Una de las primeras menciones sobre esta tradición se realizó a finales del siglo XIX:

[...] ya desde esta época se destaca una forma de baile *sui generis*, sobre “...una tarima, canoa o artesa”, que se llevaba a cabo en los llamados “fandangos” o “bureos”. Esta tarima es descrita por el naturalista inglés Hans Gadow, quien la observó en la porción guerrerense de la Costa Chica entre 1902 y 1904, como un tronco de madera ahuecada, en forma de tortuga con cabeza y cola rudimentarias y sobre el cual bailaban por parejas¹⁷.

Otra de las primeras menciones sobre la artesa en la literatura afín al tema es la que hace Carlos Basauri¹⁸, quien describe brevemente la celebración de una boda y la música y danza entre

los afroestizos. A Basauri siguen varios autores con menciones tangenciales pero es hasta el trabajo de Gabriel Moedano que se ofrece una visión panorámica de la tradición de artesa fundamentándose en la memoria histórica de la región y en una etnografía general más sistemática¹⁹. Sin embargo, puede afirmarse que todavía hace falta mucha investigación al respecto.

EL BAILE DE ARTESA EN SAN NICOLÁS TOLENTINO

La comunidad de San Nicolás Tolentino se encuentra en el área central de la Costa Chica, en el municipio de Cuajinicuilapa, a 15 km. de la cabecera municipal del mismo nombre; su localización está entre los 16° 25' de latitud norte y los 98° 31' de longitud oeste y tiene una elevación aproximada de 30 m. sobre el nivel del mar. Según el censo del INEGI de 2000, la población de San Nicolás era de 3 mil 275 personas²⁰. En general, la principal actividad económica de esta comunidad es la agricultura y en menor medida la ganadería y el comercio. Existe una permanente migración laboral de las generaciones jóvenes a los Estados Unidos, fenómeno que acarrea la principal derrama económica en la comunidad, así como cambios considerables en su entorno sociocultural. Las festividades de mayor importancia son la fiesta regional de la comunidad (9 de enero), la fiesta en honor a Santiago Apóstol (24 y 25 de julio), la fiesta patronal a San Nicolás (10 de septiembre), las fiestas patrias (15 y 16 de septiembre) y la fiesta a los difuntos (1 y 2 de noviembre).

Por la propia historia oral de San Nicolás²¹ se sabe que el baile de artesa solía hacerse en casi cualquier ocasión festiva, principalmente en celebraciones del ciclo de vida y fiestas religiosas. Mas no podía faltar en las bodas ni en la fiesta en honor a Santiago Apóstol, aunque también era común organizar dicho baile en la fiesta patronal de la comunidad y en las muertes de infante o *angelito*. Cuando había una boda, después de los rituales propios del casamiento, se llevaba la artesa a la casa del novio y se hacía un *palenque*²², se festejaba con comida, bebida y baile; la música de artesa allí alternaba con música de viento o con *guitarra* (bajo quinto). En la festividad de Santiago se bailaba debajo de una rama-



Artesa de San Nicolás.

da instalada permanentemente frente a la comisaría del pueblo. Al ejecutar el repertorio, la gente se acomodaba alrededor de músicos y artesa, aplaudiendo o gritando a quien participaba en el baile. La mayoría de las personas que —según cuentan— eran buenas para el baile de antaño eran mujeres; los hombres se destacaban por el redoble y el baile donde la mímica jugaba un papel fundamental. Según relatan, era común que hubiera enfrentamientos orales, denominados *careos* o *retadas*, donde se hacía uso de la amplia riqueza oral afromestiza. Aparentemente, también eran frecuentes los desafíos o controversias cantadas, en los que se improvisaba el contenido de los versos, respetándose la línea melódica de la pieza en turno. Estas participaciones podían remitir a diferentes temas: asuntos pendientes entre deudores, componerle versos a las mujeres mientras bailaban, burlas sobre una situación grotesca local, reproches de infidelidades, etc. No había, en consecuencia, un cantante designado como tal, sino que cualquier persona de la concurrencia podía participar en el canto; no obstante, se menciona que la mayor participación al cantar era de parte de los *tamboreadores*. En la actualidad, en San Nicolás estas prácticas son poco vigentes; sin embargo, el uso y la importancia de la oralidad entre los afromestizos continúa manifestándose frecuentemente en algunos aspectos del ciclo de vida.

Instrumentos musicales

El conjunto instrumental de artesa reconocido por los músicos de San Nicolás como más antiguo se conforma por artesa, cajón, violín, charasca y una o dos voces. Esta instrumentación no es necesariamente rígida, ya que los instrumentos pueden ocasionalmente variar según las condiciones del lugar en que se toque y la disponibilidad de los músicos. La artesa puede ser sustituida por una tarima, el violín puede ser remplazado por una guitarra sexta o un requinto, la charasca puede omitirse. Aun así, los músicos están conscientes de cuáles son los instrumentos que conforman la instrumentación tradicional y, consecuentemente, buscan conservar ese modelo.

La *artesa* es un cajón de madera de parota que suele medir de 3 a 4 m de largo, casi un

metro de ancho y 50 cm de altura aproximadamente. Sus extremos más largos están terminados zoomórficamente. La figura animal que se labra en las puntas puede ser la de un toro, una vaca o un caballo. La artesa es un instrumento de funciones coreográfico-musicales en la que los bailarores contribuyen musicalmente con la sonoridad del conjunto al zapatear. Entre algunos investigadores ha sido común considerar la artesa como un tipo de tarima. No obstante, para los músicos de San Nicolás existen marcadas diferencias entre tarima y artesa, no sólo de origen, sino de construcción y uso.

En San Nicolás, el *cajón* es una caja de 88 x 22 x 45 cm hecha de tablas de madera de parota ensambladas y clavadas entre sí. El cajón muestra cinco caras sólidas y una superficie abierta; en una de sus caras laterales tiene una pequeña ranura que permite que “salga la voz”. Es de destacar que el lado que tiene la superficie de madera más amplia tiene clavada por encima una membrana tensa de piel de venado. Según los músicos, dicha membrana altera las cualidades sonoras del instrumento y evita que se lastimen la mano al percutir. La membrana tensa no vibra (a pesar de que la superficie sobre la que se extiende es relativamente irregular al constituirse de dos tablas juntas); por tal razón, no emite sonido, así que puede considerársele un idiófono²³. Por lo general, el *cajón* o *tambor* es percutido por dos o tres *tamboreadores* que se acucillan o se sientan alrededor del instrumento, el cual descansa en el suelo horizontalmente. Cada músico utiliza en una mano un palo cilíndrico (a manera de baqueta) para percutir en acción directa la superficie cubierta de cuero, la otra mano *tamborea* con la palma y los dedos juntos, alternando así sonidos graves con agudos. Gabriel Moedano²⁴ menciona la libertad de improvisación como característica de la ejecución del cajón, si bien es muy probable que este último aspecto haya florecido antiguamente en San Nicolás, en la actualidad la improvisación del tamboreo prácticamente ha desaparecido. Lo mismo sucede con el hecho de *chirriar* el cajón, es decir, alternar fricciones con el dedo pulgar sobre el cuero al ejecutarse.

La *charasca* (o *guacharasca*) es un tubo de madera de guarumbo de aproximadamente 60 cm, sellado en sus extremos y que en su interior lleva pequeños corpúsculos que suelen ser semillas de platanillo. Todo el cuerpo del instrumento está atravesado por peque-



Catalina Noyola Bruno y Melquiades Domínguez.

ños palitos de madera que permiten la distribución de las semillas cuando se toca. Este idiófono se utiliza a manera de maraca, el músico que lo ejecuta regularmente esta de pie y lo sujeta con ambas manos en posición supina agitándolo hacia el frente y hacia atrás vigorosamente. En general, la charasca presenta similitudes con el instrumento denominado *palo de lluvia*; ambos son escasamente mencionados en la literatura especializada.

El *violín* es un cordófono (de procedencia checa) similar al de uso común, con la particularidad de que lleva cuerdas de metal para guitarra sexta. Don “Chico” Petatán afina su violín en intervalos de quintas justas ascendentes y es regular que su referencia esté por debajo—hasta un tono y medio—de la afinación de LA de 440 vibraciones por segundo. Las alturas de su afinación para este registro fueron (comenzando por la cuarta cuerda, la más grave): MI b, SI b, FA, DO.

La música y los músicos de artesa

El *baile de artesa* en la Costa Chica no ha estado presente de manera continua en la región, ya que ha transitado por grandes periodos de intermitencia; según informes, a mediados del siglo xx, la práctica de esta manifestación cultural comenzó a decaer regionalmente y, en algunos lugares, desapareció por completo. Es posible atribuir a estos periodos de intermitencia cambios profundos que ocurrieron en diferentes aspectos de la performance musical; los informes orales dan cuenta de esto. Uno de los cambios perceptibles es la competencia para calificar géneros musicales al interior del repertorio musical del baile de artesa. A comienzos de 1999, entre los músicos de artesa de San Nicolás había una tendencia a identificar indistintamente todo el corpus del repertorio como *sones de artesa*—sin diferenciar géneros—e, inclusive, al preguntarles sobre el tema, vacilaban en discernir si eran *chilenas* o no, o sobre si tenían relación con estas últimas. Melquiades Domínguez y Catalina Noyola (versadora) eran la excepción, pues siempre calificaron el repertorio como *chilenas de artesa*, diferenciando a la chilena regional común con el término *chilena de tierra*. De acuerdo con los informes recolectados en la región, la gente mayor y los músicos ancianos

regularmente califican el repertorio de artesanía como *chilenas*. De cualquier manera, actualmente entre los músicos de San Nicolás no parece que haya un interés explícito por conceptualizar o definir géneros musicales. Debido a esta ambivalencia, ha sido difícil adoptar una postura con respecto a la calificación genérica de este repertorio y, personalmente, me inclino a conservar la calificación de *chilenas de artesanía* que utilizan los músicos adultos mayores de la Costa Chica —sobre todo cuando me refiero a un contexto antiguo—; empero, es igualmente válida —si comprendemos la música como un proceso— la denominación de *sones de artesanía* que actualmente se encuentra extendida en la región.

Otro aspecto importante, relacionado con la intermitencia mencionada más arriba, es el proceso *sui generis* de “re-composición” del repertorio en el que se vieron implicados los actuales músicos de la agrupación de San Nicolás. Luego de un largo periodo en el que esta tradición cayó en desuso temporal, algunos investigadores, a principios de los ochenta, promovieron la revitalización del *baile de artesanía*. Sin embargo, cuando comenzó el proceso de enseñanza a la nueva generación de músicos, éste se vio interrumpido debido a que los escasos músicos de artesanía de la comunidad, por su edad avanzada, fueron falleciendo²⁵. En consecuencia, afloró un proceso particular de “re-composición” donde los músicos tuvieron que “recordar” los aspectos que pudieron de la música —pues todos crecieron en el seno de esta tradición cuando niños—; alguno recordó coplas antiguas, otro rememoró alguna *tonada*, algún otro compuso coplas nuevas, etc. El repertorio de artesanía que se ejecuta actualmente en San Nicolás es resultado de este proceso.

Los músicos se dedican principalmente a la agricultura o a la ganadería y la mayoría considera su labor musical como una actividad tangencial que efectúa por el mero gusto de hacerlo. Algunos aprendieron a tocar su instrumento enseñados por músicos precedentes a ellos; otros sólo aprendieron recreando el repertorio “líricamente”, por imitación, según lo que recuerdan de esta tradición. La música de artesanía es ejecutada sólo por varones, la participación de las mujeres se destaca en el baile. El repertorio actual consta de siete piezas: “Mariquita María”, “El zapatero”, “La india”, “Volando va” (nombrada también “La cita de Joaquinita”), “La chuparrosa”, “La cucaracha” y “La cita de Manuelita”; esta última

de reciente composición. Hasta hace unos 50 años, el repertorio era mucho más abundante. Los músicos actuales coinciden en que el repertorio de antaño era tan amplio que se podía tocar durante toda la noche sin repetir piezas; algunos de los géneros y piezas que se mencionan son: “El toro rabón”, “La víbora”, “El rumbero”, “Los arrieros”, “La iguana”, “El pato”, “El perico”, “Peteneras”, “Malagueñas”, “Gustos” y “Zambas”. Es muy probable que la causa principal de esta marcada disminución en la extensión del repertorio sea la mencionada intermitencia de la tradición.

El repertorio tiene estructura estrófica y todo es cantado; no hay piezas instrumentales. La interpretación vocal regularmente es solista, aunque, en ocasiones, el violinista acompaña y refuerza con su voz al cantante principal con terceras o cuartas paralelas²⁶. Cada pieza se construye con dos o tres frases cortas básicas que el violín expone (con diferente número de repeticiones) al inicio de cada son, luego vienen estrofas cantadas sobre estas mismas frases musicales. La secuencia compuesta por la alternancia entre sección instrumental y sección cantada se repite, variando ligeramente las frases que componen cada parte. El conjunto instrumental no cuenta con ningún instrumento armónico por lo que no hay acompañamiento con acordes. A excepción de “La Chuparrosa”, en el repertorio predomina el modo mayor; el ámbito general de las alturas utilizadas por la voz apenas rebasa la octava y el del violín es de una octava y media. No hay elementos de virtuosismo interpretativo ni una tendencia climática o de improvisación en el violín; en general, estos aspectos parecen carecer de interés para los propios músicos y puede decirse que la música gira en función del baile. El violín señala la pauta para comenzar y para terminar la ejecución, y el final de cada pieza obedece por lo general a una cadencia sencilla (V-I), de manera ascendente o descendente. Las frases musicales se ciñen a un motivo rítmico reiterativo que llevan los tamboreadores del cajón. Esta figura rítmica por su acentuación y vista de manera independiente remite a un compás de 6/8, pero en función de las figuras melódicas de la voz y el violín puede ser conveniente notarla en 12/8 (como la mayor parte de este repertorio). La figura rítmica del cajón varía muy poco y subyace a todo el conjunto, siendo la base imperturbable sobre la que se construyen las piezas. El patrón

rítmico del cajón es similar al que llevan los bailadores en el zapateo, la diferencia con los bailadores radica en la repartición de percusiones por mano; es decir, los bailadores alternan las notas de octavo entre los dos pies y los tamboreadores hacen dos derechas por una izquierda sobre el mismo pulso. La acentuación es similar, pero el resultado es distinto. Además, el octavo que lleva la palma de la mano de cada tamboreador proporciona otro timbre al sonido del cajón. La charasca ejecuta un patrón rítmico estable al cual el ejecutante añade libremente variantes mínimas.

La música de artesa comprende una parte literaria importante²⁷, la temática es variada y está fuertemente vinculada a la vida cotidiana de la comunidad. El texto se reproduce de memoria y, en general, se compone de coplas en cuartetos octosílabos de rima consonante en los versos pares; sin embargo, “Mariquita María” presenta coplas en forma de seguidilla. Durante la performance, la cantidad de estrofas cantadas y, en consecuencia, la duración de cada pieza están sujetas al libre criterio del cantante principal, juicio que dependerá en buena medida del número de parejas que pretendan bailar sobre la artesa. Raramente la interpretación de un *son* excede las cinco coplas cantadas. Como puede apreciarse, algunas de las coplas son similares a las empleadas en otros géneros musicales tradicionales.

El baile se realiza invariablemente en forma suelta y sin contacto físico, participa gente de todas las edades y generalmente se baila en parejas de hombre con mujer, pero también pueden ser dos mujeres con un hombre o dos o más mujeres solas. En San Nicolás se baila con el tronco erguido y los brazos sueltos (sin mover mucho el cuerpo), pero con un incesante zapateo que se realiza sin descansos intercalados, es decir, las partes cantadas no suponen paseos, descansos o escobillado (menos sonoro) diferente al de las partes instrumentales. No necesariamente se baila descalzo, aunque la mayoría de las mujeres así lo hacen. Por lo regular, se baila sin llevar pañuelo o paliacate en la mano. Los relevos entre bailadores se realizan a discreción de los participantes sin esperar una parte específica del *son* para realizarlos. Antiguamente, algunas de las piezas del repertorio requerían coreografías específicas; doña Catalina Noyola —conocida bailadora y versadora de la comunidad— señala que ahora todo lo bailan con “puro golpe de chilena” y que antes cada uno tenía su *golpe*.



Bailadoras y bailadores de San Nicolás.



Baile de artesa en San Nicolás.

Sobre las raíces de esta tradición

En la literatura concerniente a la música de la región se ha afirmado que la artesa es una canoa invertida sobre el suelo y que se bailan sobre ella *sones* y *chilenas* en los fandangos²⁸. Por estas afirmaciones, las raíces de esta tradición se han ligado (de manera tácita) al antiguo baile de pescadores sobre canoas invertidas en el suelo. En general, en San Nicolás, sólo algunos coinciden vagamente con esta idea, al parecer más influidos por los comentarios de los investigadores que han transitado por el lugar que por la propia tradición oral. De acuerdo con los informes proporcionados en dicha comunidad por don Melquiades Domínguez, es posible sugerir que las raíces de esta tradición procedan de otra dirección; aparentemente, se esbozan relaciones simbólicas entre la forma animal labrada en la artesa, el baile sobre artesas y los antecedentes históricos de las comunidades cimarronas afroestizas de la Costa Chica. Según las aseveraciones de Melquiades, el baile sobre artesas comprende la perduración de dos “recuerdos” —como lo designa él mismo—: la destreza común de sus ancestros en las labores ganaderas y la burla hacia los *blancos* (al asociar al animal labrado en la artesa —ya fuera un caballo o un toro— con los conquistadores españoles).

Es probable que a través de las manifestaciones músico-dancísticas se hayan simbolizado muchas de las vivencias y convicciones comunes. Ambos “recuerdos” mencionados estarían directamente relacionados con la cohesión e identidad colectiva en estas comunidades. Françoise Neff y Miguel Ángel Gutiérrez²⁹ han apuntado ya la importancia de la labor ganadera como “universo de referencia común” en la integración de muchas comunidades afroestizas. Tomando en cuenta la procedencia de estas comunidades conformadas en buena medida por descendientes de “cimarrones” y éstos, a su vez, de culturas africanas diversas, los factores compartidos no podían ser sino tomados del pasado inmediato: la esclavitud, el desarraigo, los sentimientos contra el blanco; la irreverencia ante el español. Durante el virreinato hubo frecuentes menciones al uso de la música por parte de la población de origen africano para satirizar y ridiculizar las costumbres espa-

ñolas, el énfasis de Melquiades en la tradicionalidad de labrar una figura animal en la artesa, refiere directamente al recuerdo cimarrón de burlarse de los *blancos* cuando aquellos bailaban sobre el tronco ahuecado. Al asociar la figura del caballo con la imagen del español, el baile de artesa bien pudo expresar de manera metafórica, bailar sobre un *blanco*, es decir, reiterar el sentimiento de rebeldía que situaba al *negro* por encima y fuera del dominio español.

Cabe matizar que estos conceptos actualmente no son considerados por los músicos como un secreto, no obstante, tampoco son muy conocidos al interior de la comunidad ni fuera de ésta. No son, por tanto, compartidos socialmente y tampoco regionalmente; esto quizá reste solidez a una posible hipótesis sobre las raíces de esta tradición, sin embargo, algunos autores han considerado la forma animal de la artesa como puramente ornamental; las declaraciones de don Melquiades le atribuyen más que meros propósitos decorativos.

Cambio y continuidad

Como mencioné más arriba, a mediados del siglo XX, el fandango de artesa empezó a caer en desuso en la mayoría de las comunidades donde se acostumbraba. Gabriel Moedano³⁰, a comienzos de los setenta, documentó todavía un fandango de artesa en Cuajinicuilapa (Guerrero) y ya señalaba lo raro que era verlo por esos tiempos. Las razones por las que dejó de efectuarse son difíciles de aclarar, pero es probable que una de ellas haya sido el desconocimiento de las nociones que subyacen al baile de artesa. Esta tradición fue retomada a comienzos de los ochenta y, si bien es difícil sostener que en “San Nicolás la danza de la artesa es tradicionalmente incorporada a las festividades”³¹, el baile de artesa ha conservado desde esas fechas cierta vigencia; no obstante, el proceso de cambios que ha operado en esta tradición ha sido significativo. Según las personas mayores del lugar, se conserva una versión muy simplificada de lo que era el *fandango* hace 50 ó 60 años. A través de la memoria colectiva, es fácil percibir cómo esta tradición vio ya una parcial desintegración del conjun-

to de manifestaciones musicales vinculadas a los ciclos festivo-religiosos y de vida. Desde hace más de cincuenta años no se baila la artesa en la fiesta de Santiago y, en la actualidad, es muy raro que inviten a los músicos a participar localmente en una boda o fiesta patronal; es más frecuente verlos tocar en eventos y encuentros de instituciones culturales fuera de su comunidad. La artesa estaba más integrada a la vida cotidiana y era común en casi cualquier celebración a lo largo del año; antes reclamaba una celebración comunitaria y una creación colectiva: había códigos compartidos de participación que señalaban a los grandes bailadores y a los grandes improvisadores. El baile de artesa era un espacio socialmente aceptado para cortejar al sexo opuesto con la destreza en el baile o con el verso improvisado. En los esporádicos “fandangos” actuales, estos rasgos han perdido mucha fuerza aunque la audiencia sigue estando directamente involucrada en el desarrollo del evento musical, lo que continúa reflejando la naturaleza colectiva de esta música.

La vigencia de esta tradición en la cotidianidad de su entorno cultural es frágil y depende actualmente de varios factores. Las relaciones al interior de la agrupación y con la colectividad en sí son a veces tensas y dificultan las condiciones óptimas para que esta tradición se desarrolle; suele haber diferencias en las expectativas e intereses, así como problemas de carácter económico. Otro factor que interviene es que, hasta cierto punto, dependen de la orientación cultural del gobierno municipal en turno para ser incluidos o no en la política cultural del municipio y, por tanto, ser apoyados en promoción, necesidades y remuneración. Estos dos factores, aunados a la influencia de los medios masivos de comunicación y al alto índice de migración³², hacen que la conservación de esta tradición siempre se encuentre en condiciones precarias. Pese a ello, la artesa ha conservado su “importante función como medio para participar de una identidad”³³. La artesa no se hubiera “revitalizado” de no haber sido un rasgo de identidad cultural propio que siguiera apoyando la autodefinición, integridad y cohesión del grupo social. La artesa es considerada por gran parte de la comunidad como la manifestación tradicional más representativa de San Nicolás; no en vano es el evento más esperado cuando se trata de tradiciones musicales locales.

EL BAILE DE ARTESA EN EL CIRUELO

La comunidad de El Ciruelo, ubicada en el municipio de Santiago Pinotepa Nacional en Oaxaca, se localiza entre los 16° 19' de latitud norte y los 98° 15' de longitud oeste y tiene una elevación aproximada de 20 m. sobre el nivel del mar. Según el censo del INEGI de 2000, la población de El Ciruelo era de 2 mil 397 personas³⁴. En general, la principal actividad económica de esta comunidad es la agricultura y en menor medida la ganadería y la pesca. La migración laboral de las generaciones jóvenes a los Estados Unidos es considerable y refleja cambios importantes en su entorno sociocultural. Las festividades de mayor importancia en esta comunidad son las celebraciones de Semana Santa, la celebración a la virgen de Guadalupe (12 de diciembre), la fiesta patronal a San Juan (23, 24 y 25 de noviembre) y la fiesta a los difuntos (1 y 2 de noviembre).

El Ciruelo es una población relativamente joven que se formó en gran parte por gente emigrada de la vecina comunidad de San José Estancia Grande. Éste es uno de los asentamientos más antiguos de la región y fue uno de los sitios donde el fandango de artesa estuvo más profundamente arraigado. Por esta razón, el actual baile de artesa de El Ciruelo está necesariamente vinculado en antecedentes y procedencia a Estancia Grande. Por informes orales locales se conoce que este baile solía efectuarse en casi cualquier ocasión festiva, principalmente en celebraciones del ciclo de vida y en fiestas religiosas. Mas no podía faltar en las bodas, los bautizos y cuando ocurrían muertes de infante o *angelito*. Cuando había una boda, después de los rituales propios del casamiento, se llevaba la artesa a la casa del novio y se hacía un *palenque*, se festejaba con comida, bebida y baile; la música de artesa allí alternaba con música de viento o con *guitarra* (bajo quinto). Al ejecutar el repertorio, la gente se acomodaba alrededor de músicos y artesa, aplaudiendo o gritando a quien participaba en el baile.

Aunque el baile de artesa tuvo alguna vigencia en El Ciruelo durante la primera mitad del siglo pasado, declinó —como en muchas otras comunidades costeñas— en una eventual desaparición o larga intermitencia. En 1996, por iniciativa de Primitivo Efrén Mayren



Santos³⁵, nacido en El Ciruelo, y con apoyo del sacerdote local —de origen extranjero— Glynn Jemott Nelson, varios cirueños retomaron el *baile de artesa*, en la medida de sus posibilidades. Aunque Efrén había intentado en los sesenta, y aun más tarde³⁶, el resurgimiento de este baile, no encontró apoyo por parte de las autoridades locales de aquellos tiempos. Hace unos años, con ayuda de una beca de la Dirección General de Culturas Populares, Efrén y algunas otras personas interesadas en hacer perdurar esta tradición, compraron vestuario e instrumentos para formar una agrupación que, aunque en condiciones precarias, mantiene cierta vigencia³⁷.

Instrumentos musicales

En El Ciruelo la instrumentación de esta agrupación se compone de artesa, violín, guitarra sexta y tambor. A diferencia de la agrupación de San Nicolás, la *charasca* no se utiliza en el conjunto instrumental y al parecer se acostumbraba poco en la zona que actualmente comprende el municipio de Pinotepa Nacional. Ya se construyen poco artesas en la zona. Tirso Salinas es uno de los constructores de artesas que quedan en la región. Él es oriundo de Santo Domingo Armenta (Oaxaca) pero radica en El Ciruelo desde que era muy pequeño. Salinas ha construido las dos artesas que se han usado recientemente en El Ciruelo, y ha confeccionado otras tantas para llevarse a diferentes lugares (una de estas a los Estados Unidos)³⁸.

Las artesas son construidas con herramientas, tanto tradicionales (hacha y hachazuela), como modernas (motosierra). En El Ciruelo estos idiófonos tienden a labrarse con terminado en forma de toro o vaca³⁹. La artesa de uso actual mide 3.33 m. de largo, 75.7 cm. de ancho y 52.7 cm. de alto. A diferencia de San Nicolás, en donde la artesa no suele pintarse o tener motivos grabados, la artesa actual de El Ciruelo lleva un pequeño emblema pintado en ambos costados. Este dibujo representa a dos bailarines de artesa con la indumentaria característica del baile y el pañuelo que se porta en la mano e indica también la propiedad comunitaria de la artesa con la leyenda: *Artesa del Ciruelo 2002*.



Algunos bailarores y bailadoras de El Ciruelo.

El *tambor* mide 89.8 cm de largo, 24.7 cm de alto y 46.5 cm de ancho; también está hecho de madera de parota y se trata de un membranófono de forma rectangular al que se adhiere, por medio de clavos, una piel de chivo tensa. En El Ciruelo el tambor es ejecutado por dos músicos que se acucillan o se sientan en un pequeño banco junto al instrumento, el cual descansa en el suelo horizontalmente. Cada músico utiliza en una mano un pequeño palo cilíndrico de aproximadamente 30 cm de largo y 2 cm de diámetro para percudir en acción directa; la otra mano tamborea con la palma y los dedos juntos alternando sonidos graves con agudos. Efrén Mayren, que es uno de los *tamboreadores*, se encarga además de cantar las coplas del repertorio.

El *violín* es un cordófono similar al de uso común, con la particularidad de llevar cuerdas de metal para guitarra sexta. Vicente Salinas es el violinista fijo de la agrupación, pero es frecuente que inviten también a tocar a Rogelio Calvo, que es uno de los violinistas más entendidos de esta tradición en la zona⁴⁰. El violín es afinado en intervalos de quintas justas ascendentes y es normal que su referencia esté por debajo —hasta medio tono— de la afinación de LA de 440 vibraciones por segundo. Las alturas de su afinación para este registro fueron (comenzando por la cuarta cuerda, la más grave): SOL b, RE b, LA b, MI b.

La *guitarra* utilizada en la dotación de artesanía de El Ciruelo es una guitarra sexta ordinaria afinada en los intervalos habituales de cuartas justas y una tercera mayor. Como en el caso del violín, Tirso Salinas y su hijo suelen afinarla por debajo del LA 440; las alturas de su afinación para este registro fueron (comenzando por la sexta cuerda) MI b, LA b, RE b, SOL b, SI b, MI b. Antiguamente, el conjunto instrumental podía incluir un *bajo quinto* en vez de la guitarra sexta que se acostumbra ahora.

La música y los músicos de artesanía

Los músicos de El Ciruelo se dedican principalmente a la agricultura o a la ganadería y la mayoría considera su labor musical como una actividad tangencial. Entre los músicos, hay

una tendencia a identificar todo el corpus del repertorio como *sones*; aun así no hay un consenso pleno acerca del tema, pues Rogelio Calvo suele calificar a la mayoría de las piezas como *chilenas* e, inclusive, hay quien asegura en El Ciruelo que son *sones achilenados*, o bien, que son “tipo *chilena* pero se les nombra *sones*”. La ambivalencia dificulta la calificación genérica de esta manifestación. Esta vez me referiré al corpus del repertorio como *sones*, que es como generalmente los propios músicos de El Ciruelo denominan las piezas que tocan.

El repertorio inicial de los músicos de El Ciruelo fue “aprendido” del repertorio tradicional de artesanía de San Nicolás. Según informa Efrén Mayrén, “copiaron” la música de una grabación en casete hecha por los músicos de San Nicolás que se encontraba en la radio del Instituto Nacional Indigenista en Jamiltepec. De tal repertorio se retomaron sólo algunos *sones*, pues el mismo Efrén Mayrén integró posteriormente en El Ciruelo *sones* nuevos de su autoría; así, el repertorio consta por ahora de los siguientes *sones*: “La petenera”, “La malagueña”, “El vagabundo”, “Mariquita María”, “La cucaracha”, “El zapatero”, “El chile suelto”, “El pescador”, “Eventos de negros”, “Amor de pobre”⁴¹. Los tres primeros son tradicionales y fueron enseñados por el violinista Rogelio Calvo; “Mariquita María”, “La cucaracha” y “El zapatero” son procedentes del repertorio tradicional de San Nicolás; y los cuatro últimos son originales de Efrén Mayrén.

No hay ningún *son* puramente instrumental; en todos los *sones* se alternan consecutivamente secciones instrumentales con secciones cantadas, y la interpretación vocal regularmente es solista. Los *sones* tienen forma estrófica, es decir, dos o tres fórmulas melódicas base se repiten con texto diferente. A excepción de “La Malagueña” y “La Petenera” en el repertorio predomina el uso de escalas diatónicas mayores. Las frases musicales básicas se ciñen a un patrón rítmico reiterativo que llevan los *tamboreadores*. Esta figura rítmica, por su acentuación y vista de manera independiente, remite a un compás de 6/8, pero, en función de las figuras melódicas de la voz y el violín, puede ser conveniente notarla en 12/8 (como la mayor parte de este repertorio). El patrón rítmico del *tambor* varía muy poco y presenta afinidades con el zapateo de los bailarines. La guitarra predominantemente acompaña con



Baile de artesa en El Ciruelo.

acordes mayores de tónica y dominante, sin embargo, en “La Malagueña” el *bajo quinto* utiliza progresiones armónicas (de raigambre andaluz) en modo menor.

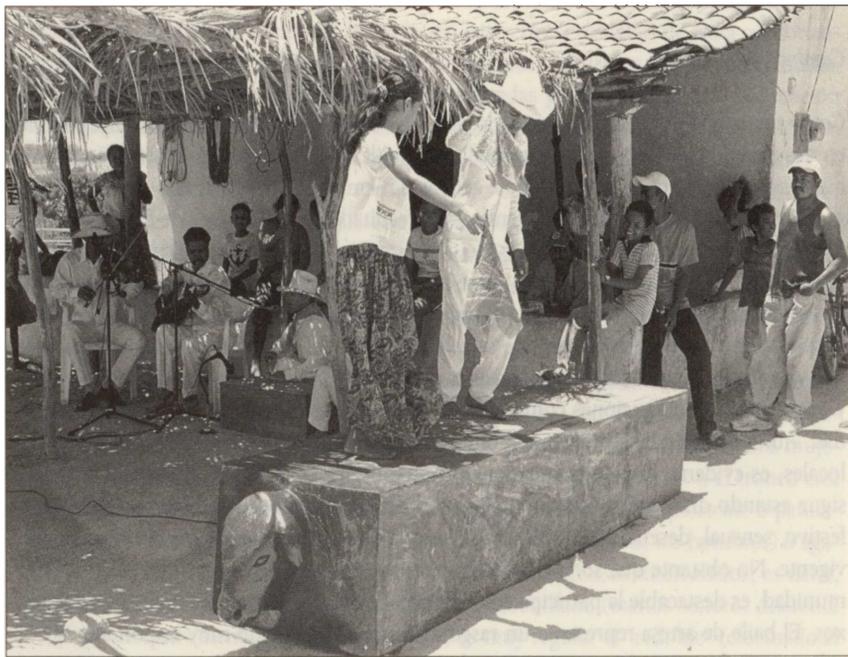
La música de artesa comprende una parte literaria importante, la temática es variada y está fuertemente vinculada a la vida cotidiana de la comunidad. El texto se reproduce de memoria y, en general, se compone de coplas en cuartetos octosílabos de rima consonante en los versos pares; sin embargo, “Mariquita” presenta coplas en forma de seguidilla. Durante la performance, la cantidad de estrofas cantadas y, en consecuencia, la duración de cada pieza están sujetas al libre criterio del cantante principal, juicio que dependerá en buena medida del número de parejas que pretendan bailar sobre la artesa; raramente se excede en la interpretación de algún *son* a las cinco coplas cantadas. Como puede apreciarse, algunas de las coplas son similares a las empleadas en otros géneros musicales tradicionales. En El Ciruelo, como en muchas comunidades afroestilizadas de la Costa Chica, se conserva un marcado gusto por el manejo creativo del lenguaje; la oralidad y la riqueza del arte verbal son rasgos identitarios importantes que afloran cotidianamente en estas comunidades.

En general, puede decirse que la música gira en función del baile. En el baile participa gente de todas las edades, éste es realizado en forma suelta y con algunas evoluciones; generalmente se baila en parejas de hombre con mujer, pero también pueden ser dos mujeres con un hombre o dos mujeres solas. Usualmente, se baila descalzo, con el tronco casi erguido y las piernas levemente flexionadas, una de las manos lleva un paliacate o pañuelo (levantado al frente a media altura) y la otra va suelta (en el caso de los hombres) o agarrando la falda (en las mujeres). El zapateo se realiza sin descansos intercalados, es decir, las partes cantadas no suponen paseos, descansos o escobillado (menos sonoro) diferente al de las partes instrumentales. Entre los varones es muy regular el “redoble” (efectuado al gusto del bailaror) que es muy apreciado entre la concurrencia. Los relevos entre bailarores se realizan a discreción de los participantes sin esperar una parte específica del *son* para realizarlos. Los músicos consideran a los bailarores parte fundamental del desarrollo musical, los bailarores, por su parte, enfatizan a discreción ciertas partes de la ejecución

musical. Es constante la participación de los espectadores con gritos, risas y aplausos o comentarios de aprobación y desaprobación tanto de la manera de bailar como de interpretar la música⁴².

Cambio y continuidad

Como mencioné más arriba, a mediados del siglo xx, el fandango de artesa empezó a caer en desuso en la mayoría de las comunidades donde se acostumbraba. Las razones por las que dejó de efectuarse son difíciles de aclarar, sin embargo, en El Ciruelo el baile de artesa se retomó a mediados de los noventa como resultado de la iniciativa de Efrén Mayren⁴³. La relación de procedencia de El Ciruelo con Estancia Grande permitió que esta tradición tuviera algunos referentes comunes entre los cirueleños, lo cual facilitó su resurgimiento. La revitalización de esta manifestación trajo consigo significativos cambios (sobre todo en lo que refiere a las ocasiones en que se celebra), pues está ya poco vinculado a los ciclos festivo-religiosos y de vida. Es más frecuente que los músicos de artesa toquen en eventos y encuentros de instituciones culturales que en ocasiones colectivas de su propia comunidad. Aun cuando esta expresión cultural permanece frágil entre las diferentes tradiciones locales, es evidente que en las ocasiones en que llega a organizarse el baile, la audiencia sigue estando directamente involucrada en el desarrollo del evento musical; el ambiente festivo, sensual, desenfadado y cálido de las comunidades afroestizas se mantiene aquí vigente. No obstante que son pocos los que se interesan en conservar este *baile* en la comunidad, es destacable la participación de varios jóvenes y numerosos niños de ambos sexos. El baile de artesa representa un rasgo identitario del pasado muy importante que ha sido retomado y actualmente está vinculado a un movimiento que intenta reivindicar la presencia de la población afroestiza en la Costa Chica.



Baile de artesa en El Ciruelo.

CRITERIOS DE GRABACIÓN

Puesto que el proceso de grabación implica aspectos técnicos y metodológicos que repercuten en el resultado general de la investigación, me parece pertinente incluir ciertos criterios y situaciones que se dieron durante el mismo. Previo a la grabación hubo un proceso de investigación y una continua relación con los músicos con el fin de establecer un vínculo de mutuo respeto⁴⁴. Aunque el material aquí incluido es parte de una grabación de campo, no se realizó *en contexto*, es decir, por petición de algún miembro de la comunidad o para un festejo colectivo específico. En ambas comunidades, es difícil registrar una ejecución de este tipo, pues, cuando se da el caso, se realiza de manera poco prevista y sin fecha fija, una o dos veces al año. El registro del material presentado se hizo en dos ocasiones solicitadas ex profeso para ello⁴⁵.

El lugar en el que se realizó la grabación fue sugerido por los propios músicos. En el caso de San Nicolás se realizó en el patio de una secundaria local, al cobijo de un enorme árbol. En El Ciruelo el registro se realizó debajo de una ramada instalada en el solar de una vivienda. Las condiciones de ambos sitios repercutieron acústicamente en la grabación y son perceptibles ya que se trata de lugares abiertos donde el sonido escapa con facilidad y el viento dificulta un registro adecuado. Sin embargo, ambos lugares se encuentran lejos del estridente altavoz de anuncios comunitarios y de las bocinas de los transportes colectivos locales. En general, la “intención ambiental” de las grabaciones fue tratar de equilibrar el entorno sonoro “externo”, es decir, no se intentó realizar una grabación “aséptica” de los ejecutantes —puede escucharse el sonido emitido por los pájaros, por ejemplo, o las exclamaciones de los participantes— pero tampoco se trata de un concierto de *cuche* y gallo...

En relación con los aspectos técnicos de la grabación, se utilizó un estudio portátil digital de cuatro canales, tres micrófonos dinámicos y un micrófono de condensador; todos los micrófonos fueron posicionados cerca de la fuente de emisión. Los músicos escogieron su ubicación en el sitio de grabación y eligieron libremente el orden del repertorio, así

como sus intervenciones en la *versada*. Debido a la edad avanzada de algunos de ellos consideré pertinente no pedirles ejecutar más de dos veces cada pieza. Asimismo, les pedí que escucharan el timbre y la mezcla general de los instrumentos ejecutados para saber sí, a su juicio, eran adecuados. Al realizar la matriz de la grabación, traté de conservar mesuradamente la situación espacial de la emisión sonora, es decir, reproducir la ubicación de los instrumentos entre sí (pero no su distancia con respecto a nosotros). En el proceso de mezclado, aumenté el volumen de la voz principal, pues la intensidad natural del cajón y la charasca (en San Nicolás), y el cajón y el zapateo (en El Ciruelo) sobrepasan en mucho la emisión del cantante. También alteré el volumen de la artesa de San Nicolás pues la sonoridad del instrumento utilizado en esta ocasión no estaba tan presente. Dada la importancia que los propios músicos asignan al timbre de los instrumentos, no añadí efectos de estudio de ningún tipo, tratando de respetar los criterios tímbricos que los mismos músicos calificaron en las primeras pruebas de grabación. También respeté la secuencia de alternancia en los versos y sólo edité algunos espacios entre éstos cuando no había alguna intervención directa. La selección del material a editar fue realizada por quien esto escribe. Hubiera querido que los músicos escucharan el resultado final antes de la maquila masiva de los fonogramas pero por diversas razones no fue posible hacerlo.

NOTAS

¹ El presente folleto pretende ofrecer un panorama general sobre esta tradición musical; una investigación más amplia podrá consultarse en una próxima publicación de quien esto escribe. Para una revisión sobre el contexto económico, demográfico y sociocultural de esta región y de esta comunidad en específico, puede consultarse la síntesis de MARÍA CRISTINA DÍAZ P., *Queridato, matrifocalidad y crianza entre los afromestizos de la Costa Chica*, CONACULTA-PACMYC, México, 2003. Agradezco a las siguientes personas su valiosa presencia en la elaboración de este trabajo: las comunidades de San Nicolás y El Ciruelo, Tía “China” Cisneros, Benjamín Fuentes, Julia Oliva[†] e hijas, Tania Domínguez, Roberto Campos, Adrián Prado, Rubén Luengas, Alejandra Espinosa, Yvette Jiménez, Irene Vázquez[†], Cristina Díaz,

Rolando Pérez, Gonzalo Camacho, Fernando Nava, Julio Herrera, Susana González, Fonoteca del INAH, Seminario de Tradiciones Populares del CELL y a la familia Ruiz Rodríguez.

² Cf. GONZALO AGUIRRE BELTRÁN, *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*, FCE/SEP, México, 1985, p. 36 [1ª edición, 1958]. La procedencia de la población afroestiza ha sido ya documentada mediante la valiosa perspectiva etnohistórica y etnográfica de éste y algunos otros autores.

³ GABRIEL MOEDANO, “La Población Afroestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca”, notas al fonograma *Soy el negro de la Costa...*, Fonoteca del INAH, México, 1996, p. 4. Tales comunidades se convirtieron, con el paso del tiempo, en algunas de las actuales comunidades afroestizas de la Costa Chica.

⁴ Cf. GONZALO AGUIRRE BELTRÁN, *El negro esclavo en Nueva España*, FCE, México, 1994, p. 24.

⁵ Cf. GONZALO AGUIRRE BELTRÁN, *La población negra de México*, FCE, México, 1989, p. 49 [1ª edición, 1946].

⁶ ALEJANDRA CÁRDENAS, “Acapulco en el siglo XVII”, en *Amate. Arte, cultura y sociedad de Guerrero*, Chilpancingo, Guerrero, núm. 3, 1996, pp. 13-14.

⁷ MARÍA CRISTINA DÍAZ P., *op. cit.*, p. 37.

⁸ GABRIEL MOEDANO, *op. cit.*, p. 5.

⁹ Dentro de las vertientes y fronteras de la *música popular* de la Costa Chica existen numerosas manifestaciones que mantienen una fuerte vigencia y una amplia reproducción en el seno cultural y social de la región. Tal es el caso de agrupaciones como “El Internacional Mar Azul” y “La Furia Oaxaqueña”, o bien, la música de banda noroña. La *música popular* de procedencia estadounidense (como las diferentes manifestaciones del rap, el hip-hop, etc.) y la música (“grupería” y ranchera) promovida por las diferentes cadenas de televisión nacional, también tienen mucha vigencia entre las generaciones jóvenes.

¹⁰ Existen en la región tradiciones cercanas, como el *fandango de varitas o palitos* y la *música de cajón*, o bien, muy emparentadas, como es el caso de los (ocasionalmente) denominados *sones de tarima* de la zona de Cruz Grande. Estos últimos, en realidad, tienen un vínculo estrecho con la tradición de artesanía, pues, según informes, hasta hace unos cuatro decenios se bailaba todavía sobre artesas zoomórficas en dicho lugar. Actualmente, esta tradición es conservada con sus características propias gracias al grupo “Los Gallardo”.

¹¹ En sí, referirse a la *artesa* en esta comunidad remite tanto al instrumento como a la tradición en su conjunto donde interactúan música, baile y versos en contextos específicos.

¹² Existen cuantiosos datos al respecto sobre Veracruz y la capital del país durante la segunda mitad del siglo XVII. Puede verse: PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, SEP-Cien de México, México, 1986 [1ª edición 1958] y GABRIEL SALDÍVAR, *Historia de la Música en México*, SEP-Ediciones Gernika, México, 1987 [1ª edición 1934]. Gabriel Moedano (*op. cit.*), por su parte, hace un breve recuento de estas menciones concernientes a la Costa Chica.

¹³ PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴ Citado en GABRIEL SALDÍVAR, *op. cit.*, p. 272.

¹⁵ PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶ GABRIEL MOEDANO, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ Cf. "Población Negra", en *La población indígena de México*, INI-CNCA, México, 1990, pp. 605-629 [1ª edición 1940].

¹⁹ Es importante notar que la grabación, de 1970, incluida en el fonograma *Soy el negro de la Costa...* de Moedano, probablemente sea una de las primeras que se hayan hecho sobre música de *artesa* en la Costa Chica. Aguirre Beltrán, en febrero de 1949, hizo varios registros con grabadora de alambre en Cuajinicuilapa, pero, según los datos consignados por Thomas Stanford en el *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología* (INAH, México, 1968), no parece encontrarse entre este material música de *artesa*. A fines de los cincuenta y en el decenio de los sesenta, Stanford efectuó también algunas grabaciones en la región y tampoco parece haber registrado ninguno de estos repertorios; aun cuando es probable que haya encontrado (entre grupos indígenas) piezas musicales emparentadas al repertorio de *artesa*.

²⁰ Integración Territorial, censo 2000 (cd-rom), INEGI, México.

²¹ Archivo de entrevistas de campo en la Costa Chica. Col. Carlos Ruiz Rodríguez.

²² Ramada regularmente en forma cuadrangular, hecha a base de horcones, ramas y varas que en sus orillas contaba con vigas que servían de asiento a los invitados y concurrencia. Estas ramadas en San Nicolás continúan siendo utilizadas, aunque las vigas ahora frecuentemente son remplazadas por sillas de plástico o metal.

²³ Melquiades Domínguez, cantante de la agrupación de San Nicolás, afirma que estos instrumentos antiguamente no llevaban cuero y que éste fue agregado en la primera mitad del siglo XX (entrevista personal a Melquiades Domínguez, Richmond, California, octubre de 2002).

²⁴ *Op. cit.*, p. 21.

²⁵ Los músicos actuales reconocen que dedicaron poca atención para aprender la música “de los viejos” y que lo que tocan ahora fue sólo parte de lo que alcanzaron a aprender.

²⁶ Los constantes desplazamientos por parte del cantante principal, ya sea anticipando o demorando la entrada de la copla con respecto a la base rítmica del cajón (creando la sensación de “ir flotando”) son peculiares y, según los propios músicos y el mismo cantante, estas intervenciones no están dentro de los cánones de la tradición.

²⁷ Sobre narrativa, poética y vocabulario afromestizo de la región puede consultarse FRANCISCA APARICIO, M. CRISTINA DÍAZ y ADELA GARCÍA, “Cállate burrita prieta... Poética afromestiza”, en *El Garabato*, DGCP/CNCA, URGRO, cuaderno de trabajo, núm. 3, Chilpancingo, Guerrero, 1993; y “Choco, chirundo y chando. Vocabulario afromestizo”, en *El Garabato*, DGCP/CNCA, URGRO, cuaderno de trabajo, núm. 7, Chilpancingo, Guerrero, 1993; M. CRISTINA DÍAZ, ADELA GARCÍA y FRANCISCA APARICIO, *Jamás fandango al cielo. Narrativa afromestiza*, DGCP/CNCA, México, 1993.

²⁸ Véase: MOISÉS OCHOA CAMPOS, *Historia del Estado de Guerrero*, Ed. Porrúa, México, 1968, p. 335; YOLANDA MORENO RIVAS, *Historia de la Música Popular Mexicana*, Alianza Editorial-CNCA, México, 1979, p. 47; THOMAS STANFORD, *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, INAH, México, 1981 (fonograma con notas); J. ARTURO CHAMORRO, *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán-CONACYT, México, 1984, p. 72; THOMAS STANFORD, *El Son Mexicano*, FCE, México, 1984, p. 41; JOSÉ FRANCISCO GARCÍA y otros, *XEJAM La voz de la Costa Chica*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1994 (fonograma con notas); RENÉ VILLANUEVA, *Músicos y Cantores de Guerrero*, Serie Testimonios Musicales de México, Instituto Politécnico Nacional, México, 1997 (fonograma con notas).

²⁹ “El baile del toro de petate” en *México Indígena*, INI, núm. 6, México, 1985, p. 24.

³⁰ *Op. cit.*, p. 21.

³¹ JOSÉ FCO. GARCÍA y otros, *op. cit.*, p. 15.

³² La constante migración de la gente joven hacia el vecino país del norte promueve una fuerte aculturación al interior del grupo que repercute invariablemente en las tradiciones y los valores culturales en general. De los jóvenes, un porcentaje muy alto se encuentra trabajando en los Estados Uni-

dos; el resto de los jóvenes que residen en San Nicolás, en su mayoría, han viajado por lo menos una vez “al norte”.

³³ GABRIEL MOEDANO, “El estudio de las tradiciones orales y musicales de los afroestizos de México”, en *Antropología e Historia*, INAH, núm. 31, México, 1980, p. 26.

³⁴ Integración Territorial, censo 2000 (cd-rom), INEGI, México.

³⁵ Efrén procede de una familia vinculada al baile de artesa desde hace varias generaciones.

³⁶ En 1983, Gilberto Ruiz construyó una “primera” artesa que no fue utilizada sino hasta mediados de los noventa.

³⁷ La participación de este grupo en la fiesta patronal de la comunidad a fines de noviembre fue frecuente durante algún tiempo, pero en la actualidad es rara su participación en algún evento comunitario.

³⁸ Desde inicios de los noventa, entre los *pueblos negros* de la Costa Chica existen iniciativas de dignificación y valoración de la cultura afroestiza. En este movimiento tienen participación asociaciones estadounidenses que eventualmente han invitado a los músicos de artesa a participar en eventos culturales. Con este fin se construyó una artesa para ser llevada hasta el estado de Chicago, Illinois.

³⁹ En esta comunidad hay cierta ambivalencia con respecto al significado de la figura animal labrada en la artesa. En otro lugar he propuesto algunas hipótesis sobre la relación histórica que puede haber entre la figura zoomórfica de este idiófono y la conformación e identidad de estas poblaciones. Véase: CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ, *Sones de Artesa de San Nicolás Tolentino, Guerrero* (tesis de licenciatura en Etnomusicología), Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2001; y “La tradición de artesa como ritual: un acercamiento desde la investigación musical”, en Martín Lienhard (ed.), *Ritualidades Latinoamericanas*, Ed. Iberoamericana/Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2003.

⁴⁰ Don Rogelio tiene 85 años y es oriundo de Tututepec, aunque actualmente radica en Pinotepa Nacional. Rogelio participó en los antiguos fandangos de artesa de la región y fue quien enseñó a tocar el violín a Vicente Salinas. Pueden escucharse algunas otras piezas tradicionales interpretadas por don “Roque” en RUBÉN LUENGAS PÉREZ, *Nuu Savi, Música Tradicional de la Mixteca, vol. I* (audiocasete), PACMYC/URCP/Comité de preservación y Difusión de la Música Mixteca, Huajuapán, Oaxaca, 1998.

⁴¹ Ocasionalmente se integra también una chilena instrumental muy antigua llamada “La Malacatera”.

⁴² Para una revisión detallada sobre aspectos coreográficos y contextuales de esta tradición en El Ci-

rulo véase ALEJANDRA ESPINOSA, *El Baile de la artesa en el Ciruelo, Oaxaca* (tesina), Escuela Nacional de Danza Folklórica, INBA, México, 2003.

⁴³ La tradición de artesa en San Nicolás transita también por un proceso de revitalización particular. Aunque entre El Ciruelo y San Nicolás hay un curso diferente de condiciones de sus respectivos *resurgimientos*, hay en ambas comunidades un impulso vigente por su preservación.

⁴⁴ Desde mi perspectiva, en algunos casos es posible que el contenido de la ejecución varíe de acuerdo a esta relación: es decir, el contraste puede ser considerable entre un registro en el que se establece previamente un nexo de colaboración (con músicos y bailadoras) y otro en el que sólo se aparece un día en la comunidad sin el menor antecedente y con la intención de grabar.

⁴⁵ Se les pagó honorarios por esta grabación y, acorde a ello, autorizaron su publicación de manera escrita. Como protagonistas de este fonograma recibieron copias de este material al final de su producción.

REPERTORIO
SAN NICOLÁS (DISCO 1)

1. *Entrada*

El baile de artesa inicia con *la entrada*; ésta es una sección corta e instrumental que da aviso a los presentes de que se comenzará a bailar en la artesa. Al parecer, antiguamente era una variación instrumental a *tempo* más ligero de la primera estrofa cantada de la *chilena* en cuestión. Cada *chilena* tenía su propia *entrada* y ésta se bailaba. En la actualidad *la entrada* no se baila y sólo se toca antes del primer *son*.

2. *Mariquita María*¹

Entre los *versos* de esta “Mariquita María” se encuentra uno que remite al robo de mujeres. En San Nicolás, por lo regular, la relación entre un hombre y una mujer se concreta (a través del ritual de bodas) con el matrimonio, es muy frecuente que este mismo fin inicie a través de *la huida* o el *rapto de la novia*; la copla en cuestión refiere a estas costumbres aún vigentes.

Mariquita, María,
María del Carmen,
(bis los 2 vs.)
préstame tu peineta, - mira, pues, mi alma,
para peinarme.
(bis los 2 vs.)

¹ En general, para la transcripción literaria he optado por “normalizar” la pronunciación, exceptuando aquellos casos ya lexicalizados.

A la tirana, na,
a la tirana, na,
(bis vs. 3 y 4)

Antes que el agua caiga
de la alta peña
(bis los 2 vs.)

nunca podrá ser blanca, - mira, pues, mi alma,
la que es trigueña.
(bis los 2 vs.)

A la tirana, na,
a la tirana, na,
(bis vs. 3 y 4)

Cuántas pelonas son
las que van a misa,
(bis los 2 vs.)

y las de pelo largo, - mira, pues, mi alma,
se caen de risa.
(bis los 2 vs.)

A la tirana, na,
a la tirana, na,
(bis vs. 3 y 4)

Ventanas a la calle
son peligrosas,
(bis los 2 vs.)

para el padre que tiene, - mira, pues, mi alma,
niñas hermosas.
(bis los 2 vs.)



A la tirana, na,
a la tirana, na,
(bis vs. 3 y 4)

Anda, vete, anda, vete,
febrero loco,
(bis los 2 vs.)
el pito que tocaba - mira, pues, mi
alma,
ya no lo toco.
(bis los 2 vs.)

A la tirana, na,
a la tirana, na,
(bis vs. 3 y 4)

Con esta y nomás esta
ya me despido,
(bis los 2 vs.)
ramillete de flores - mira, pues, mi
alma
jardín florido
(bis los 2 vs.)

A la tirana, na,
a la tirana, na,
(bis vs. 3 y 4)

Efrén Noyola y Cutberto Petatán.

3. *Volando va*

Contrariamente a lo que suele creerse, la actual música de artesa conserva menos rasgos musicales africanos de los que generalmente se le otorgan. Si bien es innegable la procedencia de estas poblaciones y la conservación de rasgos africanos en otros rubros socioculturales de estas comunidades, es importante aclarar y no estereotipar esta herencia, por lo menos en el aspecto musical². De todo el repertorio de artesa, esta pieza y quizá “La Cucaracha” son las que presentan algún rasgo que podría ser considerado de procedencia africana; en este caso, frases acéfalas que terminan en el “tiempo fuerte” de la siguiente frase y la ejecución de las frases con base en el patrón rítmico estándar africano.

Dicen que volando va,
dicen que volando viene,
(bis los 2 vs.)

la cita de Joaquinita:
no voy, pero me entretiene.
(bis los 2 vs.)

Una mujer tapatía
se ofreció a dar la razón:
(bis los 2 vs.)
— Si andan buscando a Canales,
díganlo, por ahí ganó.
(bis los 2 vs.)

² Aquí me refiero únicamente a los rasgos sonoros musicales. En otro lugar abordaré el tema de la africanía con respecto a los instrumentos, la danza y el contexto general de la performance musical en esta tradición.



Elpidio Silva.†

Yo tengo un caballo moro
porque no lo bauticé,
(bis los 2 vs.)
si le monto, es caballo,
si me apeo, caballo es.
(bis los 2 vs.)

Si te compran un deseo
del jardín, díles que no:
(bis los 2 vs.)
las flores no están de venta,
el jardinero soy yo.
(bis los 2 vs.)

¡Ah, malhaya!, mis frijoles
ya se me estaban quemando,
(bis los 2 vs.)
lo que me valió y me vale
que apenas lo estoy sembrando.
(bis los 2 vs.)

Ya con esta me despido,
ya mi carro reviró;
(bis los 2 vs.)
quédese tocando solo,
que al cabo usted comenzó.
(bis los 2 vs.)

4. Versos

Entre la población afromestiza de la Costa Chica se conserva un marcado gusto por el manejo creativo del lenguaje; la oralidad y la riqueza del arte verbal son rasgos identitarios importantes que allí afloran cotidianamente. Según informes, en los antiguos fandangos de artesanía, la mayoría de las coplas cantadas por los *tamboreadores* se improvisaban en el momento sobre la melodía de la *chilena* en curso, también solían producirse, entre pieza y pieza, versos alusivos a la ocasión festiva, o bien, duelos verbales entre dos participantes. Muestra de ello es este corte donde Melquiades Domínguez y Catalina Noyola “echan versos”, algunos de los cuales han sido conservados de memoria y otros han sido creados más recientemente.

5. El zapatero

En los años ochenta, algunos investigadores promovieron en San Nicolás la construcción de una “Casa de la Cultura” que tendría como objetivo promover y conservar las tradiciones locales a través de *comités*. La copla de despedida en este corte hace mención a dicho lugar. El empleo reiterado de la voz “tirana” recuerda al género tradicional homónimo de canto y baile sudamericano de los siglos XVIII y XIX.

El zapatero fue a misa,
y no sabía la doctrina,
(bis los 2 vs.)

a los santos les pedía
zapatos y calcetina.
(bis los 2 vs.)

¡Oh tirana!, na
na, na, na, na,
(bis el estribillo)



Franciso Petatán.

a los santos les pedía
zapatos y calcetina.

(bis los 2 vs.)

El zapatero fue a misa,
y no tenía qué rezar,

(bis los 2 vs.)

y a los santos les pedía
zapatos pa' remendar.

(bis los 2 vs.)

¡Oh tirana!, na

na, na, na, na,

(bis el estribillo)

y a los santos les pedía
zapatos pa' remendar.

(bis los 2 vs.)

Este zapato me aprieta,
llévaselo al zapatero

(bis los 2 vs.)

que le eche otro punto más,
si no que te dé el dinero

(bis los 2 vs.)

¡Oh tirana!, na

na, na, na, na,

(bis el estribillo)

que le eche otro punto más,
si no que te dé el dinero

(bis los 2 vs.)

El zapatero está malo,
está malo de una cruda.

(bis los 2 vs.)

¡Ojalá que se muriera,
pa' quedarme con la viuda!

(bis los 2 vs.)

¡Oh tirana!, na
na, na, na, na,

(bis el estribillo)

¡Ojalá que se muriera
pa' quedarme con la viuda!

(bis los 2 vs.)

Puro zapato de raso
te he de poner vida mía,
(bis los 2 vs.)

pa' que corra de mi cuenta
toda la zapatería.

(bis los 2 vs.)

¡Oh tirana!, na
na, na, na, na,

(bis el estribillo)

pa' que corra de mi cuenta
toda la zapatería.

(bis los 2 vs.)

El zapatero se va
contento con su aventura,
(bis los 2 vs.)

en San Nicolás le espera

la Casa de la Cultura.

(bis los 2 vs.)

¡Oh tirana!, na

na, na, na, na,

(bis el estribillo)

en San Nicolás le espera

la Casa de la Cultura.

(bis los 2 vs.)

6. La Chuparrosa

“Chuparrosa” es el término que se utiliza en la Costa Chica (y en otras partes del país) para denominar a los colibríes o chupamirtos. Este *son* presenta mayores particularidades en cuanto a tonalidad se refiere. Aunque su estructura tonal lo ubica en el modo de Mi bemol menor armónico, se presenta un juego modal debido a la oscilación de la sensible entre RE bemol y RE becuadro. Estos tipos de escalas y la ambigüedad tonal que manifiestan son también muy comunes en danzas tradicionales sudamericanas (como *el gato*, *la zamba*, *la cueca* y *la chilena*).

Pobrecita chuparrosa,

¡ay, qué lástima me da!,

(bis los 2 vs.)

se van a acabar las flores,

mañana qué chupará.

(bis los 2 vs.)

A la tirana, na na

a la tirana, na na

(bis vs. 3 y 4)

(bis todo lo anterior)

Chuparrosa te quedaste
por andar chupando flores,
(bis los 2 vs.)
por andar chupando flores
olvidaste mis amores.
(bis los 2 vs.)
A la tirana, na na
a la tirana, na na
(bis vs. 3 y 4)

Me despido y me despido
de ti, Chuparrosa triste.
(bis los 2 vs.)
Por andar chupando flores,
Chuparrosa, no te fuiste.
(bis los 2 vs.)
A la tirana, na na
a la tirana, na na
(bis vs. 3 y 4)

7. La india

Desde el periodo virreinal, las relaciones interétnicas en la Costa Chica han sido complejas. El trato entre *morenos* e *indios* nunca se ha caracterizado por ser cordial; sin embargo, esta convivencia en San Nicolás cada vez es más directa pues actualmente existe un “barrio de indios” en la comunidad. Son muy frecuentes las ironías y referencias a los *indios* en el habla cotidiana de los afromestizos; breve reflejo de ello son las coplas picarescas de esta “India”.

India que lavando estaba,
(bis)
lavando su *pozahuanco*,³
decía que no lo dejaba
hasta no dejarlo blanco.
(bis vs. 1 y 2)

Indita mexicanita,
(bis)
fresca como la mañana;
indita coloradita
cachetitos de manzana.
(bis vs. 1 y 2)

La india le dijo a su indio,
(bis)
que en el campo la esperaba,
que llevara su escobeta
para que la escobeteara.
(bis vs. 1 y 2)

La india le dijo al negro:
(bis)
“Tú no eres de mi *acotejo*,
búscate una negritilla
para que queden parejos”.
(bis vs. 1 y 2)

³ Falda usada por las mujeres indígenas de la región.

Las inditas son bonitas,
(bis)
pero tienen muchas mañas;
zurcen la tela y la tejen
como la teje la araña.
(bis vs. 1 y 2)

Ya con esta me despido,
(bis)
ya mi carro reviró,
quédese tocando solo
que al cabo usted comenzó.
(bis vs. 1 y 2)

(bis la estrofa anterior con repeticiones)

8. Versos

Los niños tienen parte importante en la tradición de artesanía de esta comunidad y sus aportes no se restringen solamente al baile; este corte da cuenta de su aprendizaje y participación en la tradición de “echar versos”. El ejemplo refleja, además, la posición central de doña Cata como eje rector de la tradición de artesanía en San Nicolás y su continua presencia en el aleccionamiento oral y dancístico de los niños.

9. Manuelita

Esta pieza es de reciente composición. Su autor, Melquiades Domínguez, cuenta que un día en la milpa se le ocurrió *la tonada* y que a ésta simplemente le “acomodó” algunos versos. A pesar

de haber sido compuesta y cantada por él, la interpretación vocal a contratiempo en esta toma no es intencionada, pues (según sus propios criterios) debiera ser similar a la intervención del violín.

Yo cité a Manuela Alonso
y ella no llegó a la cita
(bis los 2 vs.)

— ¿Y por qué, Manuelita?
(bis)

— Porque si yo voy, me quedo,
(bis)

— ¿y por qué, Manuelita?
(bis)

no me le pusiste dulce
y yo amargo no lo bebo.
(bis los 2 vs.)

Manuelita de mi vida,
me cautiva tu hermosura:
(bis los 2 vs.)

la fruta debe comerse
cuando se encuentra madura.
(bis los dos vs.)

— ¿Y por qué, Manuelita?
(bis)

— Porque soy mujer bonita,
y te cautiva mi hermosura.
(bis los 2 vs.)

Manuelita de mi vida,
¡ay!, me dejaste plantado;
(bis los 2 vs.)

— ¿Y por qué, Manuelita?
(bis)

— Soy como el vestido nuevo,
y en cualquier gancho me trabo.
(bis los 2 vs.)

— ¿Y por qué, Manuelita?
(bis)

porque soy mujer bonita,
y donde quiera plancho y lavo.
(bis los 2 vs.)

Me despido y me despido
de mi linda Manuelita;
(bis los 2 vs.)

— ¿Y por qué, Manuelita?
(bis)

— Porque no llegué a la cita,
(bis)

— ¿y por qué, Manuelita?
(bis)

no se te quita la maña
de morderme mi boquita.
(bis los 2 vs.)



Melquiades Domínguez

10. *La cucaracha*

Considerada por algunos investigadores como ejemplo característico de la canción revolucionaria, “La Cucaracha” está integrada cabalmente a la música de artesa desde tiempos muy antiguos.

La cucaracha no vino
porque le hace falta un pie,
se lo quitó la gallina
se metió adentro 'e la red.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar,
porque le falta, porque le falta,
alitas para volar.*

(bis el estribillo)

Ya se va la cucaracha,
ya se va para la estancia,
porque no se quiso dar
al partido de Carranza.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar,
porque le falta, porque le falta,
alitas para volar.*

(bis el estribillo)

Ya se va la cucaracha,
ya se va pa' la Vigía,

porque no se quiso dar
al partido de Chundía.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar,
porque le falta, porque le falta,
alitas para volar.*

(bis el estribillo)

Señora, yo no la traje,
usted se vino conmigo;
me dijo que iba a lavar
la ropa de su marido.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar,
porque le falta, porque le falta,
alitas para volar.*

(bis el estribillo)

Ya con esta me despido
de señoras y muchachas,
aquí se acaban los versos,
versos de "La Cucaracha".

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar,
porque le falta, porque le falta,
alitas para volar.*

(bis el estribillo)

11. Versos

Versos finales entre don Melquiades y doña Cata.

12. Participantes

La tradición del baile de artesa en San Nicolás es conservada por un pequeño grupo de participantes, en este corte se presentan algunos de ellos con su propia voz.

Músicos:

Voz: Melquiades Domínguez Guzmán

Violín y voz: Francisco Petatán Trinidad

Cajón: Efrén Noyola Rodríguez y Cutberto Petatán de la Cruz

Charasca: Elpidio Silva Hernández†

Versos o baile:

Catalina Noyola Bruno, Melquiades Domínguez Guzmán, Carina Carrillo Pastrana, Rosa Itzel Domínguez Castro, Diego Hernández Olmedo, Jazmín Noyola Velásquez, Pauleth Marín González, Melisa Olmedo Toribio, Mayra Yvette Santiago Hernández, Marina Bernal Zárate, Simón Cisneros Petatán, Matilde Pérez Noyola, Rosalinda Sandoval Noyola, Elizabeth Obregón Quinto, Izaid Sandoval Noyola, Pedro Medina Hernández, Bogart Vicente Marín Hernández, José Juan Zárate Noyola, Mario Joaquín Rendón Bache, María Isabel Gallegos Noyola, Víctor Manuel Medina Cisneros, Fátima Hernández Soriana, Francisco Petatán Trinidad, Elpidio Silva Hernández.

Todo el repertorio es tradicional, excepto *Manuelita* compuesta por Melquiades Domínguez.

REPERTORIO
EL CIRUELO (DISCO 2)

1. *El chile suelto*

Entre las comunidades afromestizas de la Costa Chica, la sexualidad permea los distintos aspectos de la vida cotidiana. Es regular que esto se manifieste a través del lenguaje de manera irónica; muestra de ello son las coplas que integran este *son* de Efrén Mayrén Santos.

No quiero que a mí me pase
lo que a aquél ya le pasó:
por andar de chile suelto
hasta la mujer perdió.

(bis toda la estrofa)

*A la cirana, na, na,
a la cirana, na, na*

por andar de chile suelto
hasta la mujer perdió.

(bis el estribillo y los 2 vs.)

El que anda de chile suelto
siempre tiene sus fracasos:
por un lado le va bien,
y su mujer se va a otros brazos.

(bis toda la estrofa)

*A la cirana, na, na,
a la cirana, na, na*

Por un lado le va bien,
y su mujer se va a otros brazos.
(bis el estribillo y los 2 vs.)

La mujer cuando es casada
se inspira por su marido,
y si el marido le falta,
el otro es bien recibido.
(bis toda la estrofa)

A la cirana, na, na,
a la cirana, na, na
y si el marido le falta
el otro es bien recibido.
(bis el estribillo y los 2 vs.)

La mujer que duerme sola
se mete el dedo seguido,
se consuela con el dedo
porque le falta el marido.
(bis toda la estrofa)

A la cirana, na, na,
a la cirana, na, na
se consuela con el dedo
porque le falta el marido.
(bis el estribillo y los 2 vs.)

Ya les comenté la historia
señores, por ahí va el cuento:
siempre tiene su fracaso

aqueél que anda de chile suelto.
(bis toda la estrofa)
A la cirana, na, na,
a la cirana, na, na
siempre tiene su fracaso
aqueél que anda de chile suelto.
(bis el estribillo y los 2 vs.)

2. El pescador

Como complemento de sus actividades económicas, algunos de los habitantes de El Ciruelo se dedican a la pesca de autoconsumo; esta tarea usualmente se realiza en una laguna cercana a la comunidad. Como en la mayor parte del repertorio, en las coplas se retoma una actividad cotidiana para trovar versos picarescos de amplia aceptación entre los oyentes.

Soy pescador de la mar
cansado de navegar,
en busca de una sirenita
y no la he podido pescar.
(bis toda la estrofa)
Le digo a los compañeros:
“Muchachos, no se hagan bolas,
si pescan una sirena,
lo que le encargo es la cola”.
(bis toda la estrofa)

Soy pescador de la mar,
aunque no tenga fortuna;

quiero llevarte a pescar,
que sea una noche de luna.
(bis toda la estrofa)

Y llevarte a caminar
un ratito por la playa
para enseñarte a pescar,
a pescar con la *atarraya*¹.
(bis toda la estrofa)

Me puse a pescar un *mero*
en un estero alcahuete
y me dice el compañero:
"Ya se me pegó un *cuatete*"².
(bis toda la estrofa)

Yo le dije al compañero:
"Ése es el mero *cuatete*
que se saca con el anzuelo
y se come en el *cajete*"³.
(bis toda la estrofa)

Échale carne al *cajete*
y dale sabor al caldo;
los huesos a tu marido
que los esté rasguñando.
(bis toda la estrofa)

¹ Red de pesca.

² Pez negruzco similar al cazón.

³ Molcajete.

A mí me das la pechuga
para que me sigas criando;
échale carne al *cajete*
y dale sabor al caldo.

(bis toda la estrofa)

Me puse a pescar un *mero*
en un estero salado
y me dice el compañero:
“Ya se me pegó un pescado”.

(bis toda la estrofa)

Yo le dije al compañero:
“Ése es el mero pescado
que se saca con trabajo
y se come con cuidado”.

(bis toda la estrofa)

3. Amor de pobre

Según informes, en los antiguos fandangos de artesa, la mayoría de las coplas cantadas por los *tamboreadores* se improvisaban en el momento sobre la melodía de la *chilena* en curso; también solían producirse, entre pieza y pieza, *versos* alusivos a la ocasión festiva, o bien, duelos verbales entre dos participantes. Esta última práctica es retomada en las presentaciones de los actuales músicos de El Ciruelo.

Háblale con palabras tiernas
educa bien a las muchachas.

Háblale con palabras tiernas
educa bien a las muchachas.

Porque quebró la cazuela,⁴
nomás le quedó la taza,
ahora dónde va a poner
las guías de calabaza.

Porque quebró la cazuela,
nomás le quedó la taza,
ahora dónde va a poner
las guías de calabaza.

(bis todo lo anterior)

¿Qué te puede dar un pobre,
por más amor que te tenga?

¿Qué te puede dar un pobre,
por más amor que te tenga?

Su abrazo de vez en cuándo
y su medio cuando lo tenga,
y cuando no lleva nada
le dicen: “pos ya no vengas”.

Su abrazo de vez en cuándo
y su medio cuando lo tenga
y cuando no lleva nada
le dicen: “pos ya no vengas”.

(bis todo lo anterior)

⁴ La expresión “quebró la cazuela” refiere a la pérdida de la virginidad de las mujeres.

Cuando el pobre se enamora,
el rico se le atraviesa

Cuando el pobre se enamora,
el rico se le atraviesa

y se queda el pobrecito
rascándose la cabeza;
se queda más pensativo
porque no tiene peseta.

y se queda el pobrecito
rascándose la cabeza;
se queda más pensativo
porque no tiene peseta.

(bis todo lo anterior)

Las mujeres a un hombre pobre
le dicen: "Hazte pa'llá"

las mujeres a un hombre pobre
le dicen: "Hazte pa'llá"

y cuando les habla un rico
hasta les causa vanidad,
le demuestran la sonrisa
y le dicen: "Hazte pa'cá".

y cuando les habla un rico
hasta les causa vanidad,
le demuestran la sonrisa
y le dicen: "Hazte pa'cá".

(bis todo lo anterior)



Cuando llegó aquél pelao
le dijeron que ya no había,
 Cuando llegó aquél pelao
 le dijeron que ya no había,
siempre para el pobre es tarde
aunque llegue al mediodía,
aunque haya de las calientes
siempre le dan de las frías.

(bis todo lo anterior)

siempre para el pobre es tarde
aunque llegue al mediodía,
aunque haya de las calientes
siempre le dan de las frías.

4. *Eventos de negros*

Dentro de las iniciativas regionales de dignificación y valoración de la cultura afroestiza, las manifestaciones musico-coreográficas tradicionales juegan un papel muy importante. Anualmente, los músicos de El Ciruelo son invitados a participar en los *Encuentros de Pueblos Negros* de la Costa Chica y en el *Festival Costeño de la Danza* de Puerto Escondido. Este son, de Efrén Mayrén, refleja parte del entorno que rodea a la agrupación en estos eventos.

Llegamos, estamos aquí,
acabamos de llegar;
en este gran festival
todos vamos a bailar.

(bis toda la estrofa)

A la cirana, na, na, na,

a la cirana, na, na, na
(bis el estribillo)

Le pido a los compañeros
que empiecen a redoblar
a este ritmo costeño
que ha sido tradicional.
(bis toda la estrofa)

Les voy a pedir señores,
nos queramos como hermanos
pos vamos a celebrar
los eventos mexicanos.
(bis toda la estrofa)

A la cirana, na, na, na,
a la cirana, na, na, na
(bis el estribillo)

En el Alto y en el Bajo
estaremos los costeños,
siempre dando el visto bueno
en los eventos oaxaqueños.
(bis toda la estrofa)

Bailemos en El Ciruelo,
pero con mucha pureza;
se alegran los corazones,
ahora que estamos de fiesta.
(bis toda la estrofa)

A la cirana, na, na, na,
a la cirana, na, na, na



Músicos (izq. a der.): Efrén Mayrén, Jorge A. Ramírez, Vicente Salinas, Tirso Pedro Salinas.

(bis el estribillo)

Le pido a los bailadores
muévanse de pie a cabeza
a este ritmo costeño
de los sones de La artesa.

(bis toda la estrofa)

Todos los negros estaremos
en aquellos festivales,
[años con años] bailemos
en los eventos regionales.

(bis toda la estrofa)

A la cirana, na, na, na,

a la cirana, na, na, na

(bis el estribillo)

Este baile de La artesa
ha sido tradicional,
ahora lo presentamos
en los eventos cultural [sic].

(bis toda la estrofa)

Este baile de La artesa,
apenas es rescatado,
apenas se rescató
porque ya estaba olvidado.

(bis toda la estrofa)

A la cirana, na, na, na,

a la cirana, na, na, na

(bis el estribillo)

Para bailar, en Oaxaca,
también en otros estados
y a donde nos digan, vamos
si es que somos invitados.

(bis toda la estrofa)

5. *La cucaracha*

Esta es una de las piezas retomadas del repertorio tradicional de los músicos de San Nicolás. Considerada por algunos investigadores como ejemplo característico de la canción revolucionaria, “La cucaracha” está integrada cabalmente a la música de artesa desde tiempos muy antiguos.

La cucaracha no vino
porque le hace falta un pie,
se lo quitó la gallina
se metió adentro 'e la red.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar
porque le falta, porque le falta
alitas para volar*

(bis el estribillo)

Ayúdame buen Jesús
a pintar un ángel bello,
de la punta de los pies
hasta el último cabello.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar
porque le falta, porque le falta
alitas para volar
(bis el estribillo)*

Donde mandan aguilillas
no gobiernan gavilanes,
ni en las nahuas amarillas
aunque las surtan de holanes.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar
porque le falta, porque le falta
alitas para volar
(bis el estribillo)*

¡Ay, caramba!, mis frijoles
ya se me estaban quemando
lo que me vale y me vale
que apenas los estoy sembrando.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar
porque le falta, porque le falta
alitas para volar
(bis el estribillo)*

Ya me voy a despedir
de señoras y muchachas,
aquí se acaban cantando
versos de “La Cucaracha”.

(bis toda la estrofa)

*La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar
porque le falta, porque le falta
alitas para volar*

(bis el estribillo)

6. La malagueña curreña

Al parecer, el uso del bajo quinto (o *bajo de espiga*) se encontraba muy extendido en la Costa Chica por lo menos hasta el primer tercio del siglo XX. Según informes orales, en muchos lugares se utilizó en los fandangos de artesanía, y llegó a ser parte de la instrumentación cotidiana. En este registro (y en los dos siguientes), la participación de Rubén Luengas y Rogelio Calvo ofrece una referencia tímbrica y de ejecución cercana a lo que pudo ser la música de artesanía en tiempos antiguos.

“La malagueña curreña”

(bis 2 veces)

no hay quien la sepa bailar,
sólo los marineritos
que navegan por la mar.

(bis los 4 vs.)

Mi padre fue capitán

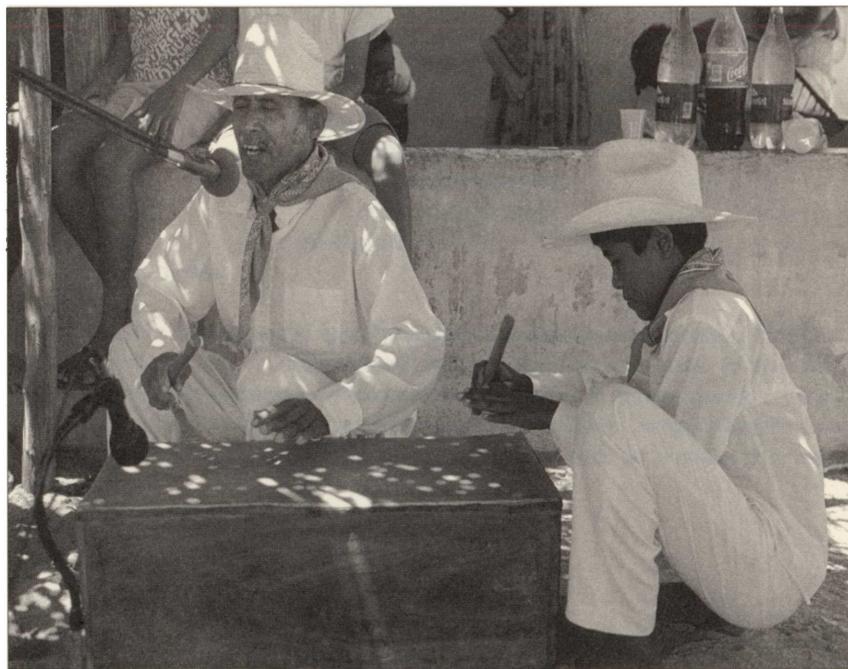
(bis 2 veces)

y yo nací marinero,
para llevar a navegar
a la mujer que más quiero.
(bis los 4 vs.)

Apúrale, vida mía
(bis 2 veces)
ya se va la embarcación,
nos vamos al extranjero
a gozar de nuestro amor.
(bis los 4 vs.)

Ésta es "La malagueña"
(bis 2 veces)
la que mi abuelo cantaba,
me mandó la *guacharasca*
y mi abuela la zapateaba.
(bis los 4 vs.)

Suénenle recio a la artesa,
(bis 2 veces)
hombres y mujeres costeñas
[remando] de pie a cabeza
bailando "La malagueña".
(bis los 4 vs.)



Efrén Mayrén Santos y Jorge Alberto Ramírez.

7. El vagabundo

Según don Rogelio Calvo, esta chilena de artesa es muy antigua y se tocaba en las comunidades donde *la artesa* tuvo más arraigo: Corralero, Tapextla, Santo Domingo, San Nicolás y Estancia Grande.

Andando de vagabundo
me junté con San José,
me dijo: "Yo quiero un trago,
pero no hay quien me lo dé".
(bis 2 veces)

Cuando en *carrillera* llueve,
mar adentro está tronando,
por las piernas de esa joven
anda este negro llorando.
(bis toda la estrofa)

Negrita, dime que sí,
aunque no me digas cuándo.
(bis los 2 vs.)

Yo vide pelear un oso
con una garza morena,
qué comida tan sabrosa
siendo la mujer ajena.
(bis toda la estrofa)

Sea grandota, sea chaparra,
sea güera o sea morena

mayormente si es hermosa
hasta la cintura trueno.

Con los chinos de tu frente
me mandaste amarrar,
si los chinos se revientan
a tus brazos voy a dar.

(bis 2 veces)

Morena, tus ojos son
los que me cargan volteando;
si tú fueras comprendida,
te enamoraría cantando.

(bis 2 veces)

8. Mariquita María

Con versos en metro de seguidilla y la reiteración en las coplas del nombre propio que la designa, esta pieza seguramente se relaciona con la danza de pareja suelta sudamericana del siglo XIX, las características de las coplas así lo sugieren.

Mariquita, María,
María del Carmen,
(bis los 2 vs.)

préstame tu peineta, —mira, pues, mi alma,
para peinarme.

(bis los 2 vs.)

A la cirana, na,
a la cirana, na,

préstame tu peineta, —mira, pues mi alma,
para peinarme.

(bis el estribillo y los 2 vs.)

Antes que el agua caiga
de la alta peña,

(bis los 2 vs.)

nunca podrá ser blanca, —mira, pues, mi alma,
la que es trigueña.

(bis los 2 vs.)

A la cirana, na,

a la cirana, na,

nunca podrá ser blanca, —mira, pues mi alma,
la que es trigueña.

(bis el estribillo y los 2 vs.)

Esa arenita azul,
¿de 'ónde salió?

(bis los 2 vs.)

anoche cayó l'agua —mira, pues, mi alma,
y la destapó.

(bis los 2 vs.)

A la cirana, na,

a la cirana, na,

anoche cayó l'agua —mira, pues, mi alma,
y la destapó.

(bis el estribillo y los 2 vs.)

Cuatro o cinco limones
tenía una rama

(bis los 2 vs.)

y amanecían cincuenta —mira, pues, mi alma,
por la mañana.

(bis los 2 vs.)

A la cirana, na,

a la cirana, na,

y amanecían cincuenta —mira, pues, mi alma,
por la mañana.

(bis el estribillo y los 2 vs.)

Con ésta y nomás ésta,
ya me despido

(bis los 2 vs.)

ramillete de flores, —mira, pues, mi alma,
jardín florido.

(bis los 2 vs.)

A la cirana, na,

a la cirana, na,

ramillete de flores, —mira, pues, mi alma,
jardín florido.

(bis el estribillo y los 2 vs.)

9. El zapatero

Esta es otra de las piezas retomadas del repertorio de San Nicolás. El empleo reiterado de la voz “tirana” en las coplas recuerda al género tradicional homónimo de canto y baile sudamericano de los siglos xviii y xix.



Tirso Pablo Salinas.

El zapatero fue a misa,
y no sabía la doctrina,
(bis los 2 vs.)

a los santos les pedía
zapatos y calcetina.
(bis los 2 vs.)

¡Oh, cirana!, na
ay, na, na, na,
(bis el estribillo)

a los santos les pedía
zapatos y calcetina.
(bis los 2 vs.)

El zapatero fue a misa,
pero no sabía rezar,
(bis los 2 vs.)

a los santos les pedía
zapatos pa' remendar.
(bis los 2 vs.)

¡Oh, cirana!, na
ay, na, na, na,
(bis el estribillo)

a los santos les pedía
zapatos pa' remendar.
(bis los 2 vs.)

Puro zapato de raso
te he de poner vida mía,
(bis los 2 vs.)

pa' que corra de mi cuenta
toda la zapatería.
(bis los 2 vs.)

¡Oh, cirana!, na
ay, na, na, na,
(bis el estribillo)

pa' que corra de mi cuenta
toda la zapatería.
(bis los 2 vs.)

El zapatero está malo,
esta malo de una cruda,
(bis los 2 vs.)

¡Ojalá y que se muriera,
pa' quedarme con la viuda!
(bis los 2 vs.)

¡Oh, cirana!, na
ay, na, na, na,
(bis el estribillo)

¡ojalá y que se muriera,
pa' quedarme con la viuda!
(bis los 2 vs.)

El zapatero se va
pero se lleva una duda,
(bis los 2 vs.)



Vicente Salinas.

acá El Ciruelo lo espera
pa' que siga su aventura.

(bis los 2 vs.)

*¡Oh, cirana!, na
ay, na, na, na,*

(bis el estribillo)

acá El Ciruelo lo espera
pa' que siga su aventura.

(bis los 2 vs.)

10. La Petenera

De marcada filiación andaluza, “La Petenera” tiene también su versión entre los músicos de El Ciruelo.

La Petenera señores

(bis)

era una santa mujer
que se iba a lavar de tarde
y venía al amanecer.

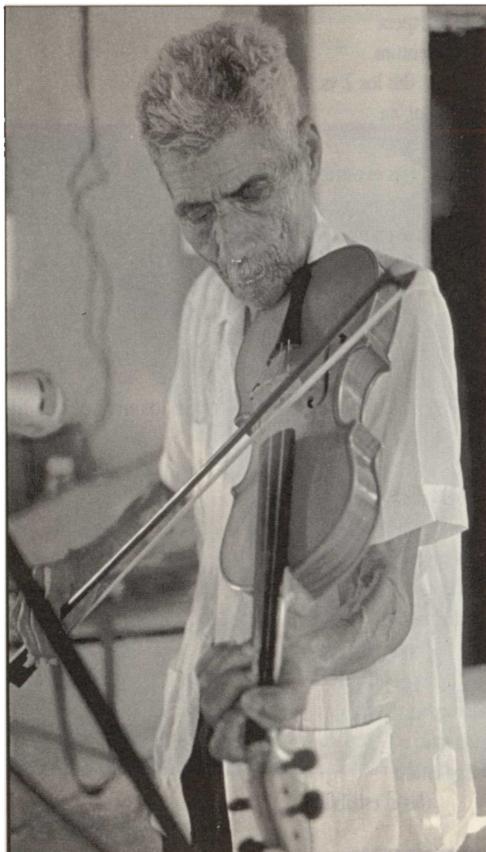
(bis vs. 1 y 2)

*Anoche y anoche,
a la madrugada
soñé, vida mía,
que contigo estaba.*

(bis el estribillo)

Vida mía, tú eres la aurora

(bis)



Don Rogelio Calvo Roque.

cuando viene amaneciendo
dame el alimento ahora,
no cuando me esté muriendo.

(bis vs. 1 y 2)

*Anoche y anoche,
a la madrugada
soñé, vida mía,
que contigo estaba.*

(bis el estribillo)

Apúrale vida mía,
(bis)

regálame tu hermosura,
la fruta debe comerse
cuando se encuentra madura

(bis vs. 1 y 2)

*Anoche y anoche,
a la madrugada
soñé, vida mía,
que contigo estaba.*

(bis el estribillo)

Te pusieron Petenera
(bis)
siendo una mujer casada
porque siempre andas de noche
a punto de madrugada

(bis vs. 1 y 2)

Anoche y anoche,

*a la madrugada
soñé, vida mía,
que contigo estaba.*
(bis el estribillo)

Ahí dele, ay dele señora,
(bis)
ahí dele, pa' la frontera
aquí se acaban cantando
versos de la Petenera
(bis vs. 1 y 2)

*Anoche y anoche,
a la madrugada
soñé, vida mía,
que contigo estaba.*
(bis el estribillo)

11. Participantes

La tradición del baile de artesa en El Ciruelo es conservada por un pequeño grupo de participantes. Los niños forman parte importante de éste y se integran ampliamente en las ocasiones en que se organiza el baile. En este corte se presentan (con su propia voz) algunos de los protagonistas de los registros de noviembre de 2002 y marzo de 2003.

Músicos:

Pistas 1, 2, 3, 4, 5:

Voz y tambor: Primitivo Efrén Mayrén Santos

Violín: Vicente Salinas Herrera
Guitarra: Tirso Pedro Salinas Suárez
Tambor: Jorge Alberto Ramírez Rodríguez

Pistas 6, 7, 8:

Voz y tambor: Primitivo Efrén Mayrén Santos
Violín: Rogelio Calvo Roque
Bajo quinto: Rubén Luengas Pérez
Tambor: Jorge Alberto Ramírez Rodríguez

Pistas 9 y 10:

Voz y tambor: Primitivo Efrén Mayrén Santos
Violín: Vicente Salinas Herrera
Guitarra: Tirso Pablo Salinas Palacios
Tambor: Jorge Alberto Ramírez Rodríguez

Versos y/o baile:

Primitivo Efrén Mayrén Santos, Elodia García Roque, Dulce María Santos Sandoval, Juan Manuel Vargas Ramírez, Nabor Hernández Ávila, Damián Palacios de la Cruz, Alma Delia Mayrén Cruz, Bianca Beatriz Palacios Hernández, Ezkari Palacios de la Cruz, Connie Mayren Cruz, Alma Delia Mayren Cruz, Gonzalo Octavio Carrillo Cruz, Ana de la Cruz Rodríguez, Jorge Ramírez Rodríguez, Faridia Santos García, Santa Reina Palacios Cruz.

Todo el repertorio es tradicional, excepto *El chile suelto*, *El pescador*, *Amor de pobre* y *Eventos de negros*, compuestas por Primitivo Efrén Mayrén Santos.

Producción: CONACULTA-FONCA / El Colegio de México.

Proyecto general e investigación: Carlos Ruiz Rodríguez.

Grabación disco 1: Carlos Ruiz Rodríguez y Roberto Campos Velázquez
(San Nicolás, 23-11-02).

Grabación disco 2 (cortes 1 a 8): Carlos Ruiz Rodríguez y Roberto Campos
Velázquez (El Ciruelo, 24-11-02).

Grabación disco 2 (cortes 9 y 10): Carlos Ruiz Rodríguez y Adrián Prado Montiel
(El Ciruelo, 22-03-03).

Mezclado y matizado: Carlos Ruiz Rodríguez.

Texto del folleto: Carlos Ruiz Rodríguez.

Fotografías: Carlos Ruiz Rodríguez y Roberto Campos Velázquez.

Cuidado de la edición: Yvette Jiménez de Báez y Tania Domínguez Zúñiga.

Diseño: El Colegio de México.

Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica
San Nicolás, Guerrero y El Ciruelo, Oaxaca
se terminó de imprimir en enero de 2005.

Diseño y dibujo de la portada: Mariana Villanueva.
La composición tipográfica y la producción editorial
estuvieron a cargo de Literal, S. de R. L. Mi.
bajo la coordinación de la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

Una de las celebraciones comunitarias tradicionales de zonas afromestizas en Guerrero y Oaxaca es el llamado *baile de artesa*, tradición que proviene probablemente del siglo XVIII o tal vez de antes. La *artesa* es el instrumento sonoro principal; consiste en un cajón de madera, de una sola pieza y grandes dimensiones, que tiene labrado en sus extremos una figura animal, y se utiliza para bailar sobre ella. Hasta hace unos 50 años, el *fandango de artesa* aún se extendía por diferentes puntos de la Costa Chica con notable vigencia. Actualmente, sólo quedan dos grupos que conservan la tradición, lo que da mayor importancia a su estudio.

El texto y los dos fonogramas que ha elaborado Carlos Ruiz Rodríguez, en colaboración con los músicos de artesa de San Nicolás y El Ciruelo, son producto de una investigación más amplia y dan muestra del repertorio literario y musical de este género.

Disco 1 (San Nicolás, Guerrero): 1. Entrada; 2. "Mariquita María"; 3. "Volando va"; 4. *Versos*; 5. "El zapatero"; 6. "La chuparrosa"; 7. "La india"; 8. *Versos*; 9. "Manuelita"; 10. "La cucaracha"; 11. *Versos*; 12. Participantes.

Disco 2 (El Ciruelo, Oaxaca): 1. "El chile suelto"; 2. "El pescador"; 3. "Amor de pobre"; 4. Eventos de negros; 5. "La cucaracha"; 6. "La malagueña curreña"; 7. "El vagabundo"; 8. "Mariquita María"; 9. "El zapatero"; 10. "La petenera"; 11. Participantes.