



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Sones de artesa de San Nicolás Tolentino, Guerrero

Acompañado de un video-cassette

T E S I S:
PARA OBTENER EL GRADO DE:
Licenciado en Etnomusicología

P R E S E N T A:
Carlos Ruiz Rodríguez

Asesores:

Dr. Rolando A. Pérez Fernández Mtro Gonzalo Camacho Díaz

MÉXICO, D.F.

296391

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

01326

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Sones de artesa de San Nicolás Tolentino, Guerrero

Tesis profesional
que para obtener el título de
Licenciado en Etnomusicología
presenta
Carlos Ruiz Rodríguez

Asesores:

Dr. Rolando A. Pérez Fernández

Mtro. Gonzalo Camacho Díaz

México, D.F., 2001

A Dios,
por permitirme tomar conciencia
de este diminuto y fascinante momento
que significa la vida.

A mis padres,
a mis hermanas,
y a Lourdes,
sin quienes yo no sería tan feliz.

Agradecimientos

Este trabajo es el producto inicial de una colaboración (y no de una labor individual) con los músicos y la comunidad de San Nicolás Tolentino. Sin su paciencia y ayuda esta obra no hubiera sido posible. Le estoy profundamente agradecido a Melquiades Domínguez y a su esposa Daria; a "Chico" Petatán y a su familia; a Adán García; a Efrén, Tobías y "Bucho" Noyola; a Cutberto Petatán; a Elpidio Silva y a Catalina Noyola Bruno. Gracias a todos por compartir amablemente su tiempo y experiencia. También mi agradecimiento a toda la gente de San Nicolás, Cuajinicuilapa y otros lugares, que alguna vez participó, o que participa hoy y hace posible el *baile de artesa*: las *bailadoras*, las *catequistas*, los *antiguos músicos y bailadoras*, la gente de *la cultura*, el *municipio*, etc. Gracias a la tía "China" Cisneros y a Benjamín Fuentes por invitarme con generosidad (y sin tener el menor antecedente sobre mí) a conocer a su gente, a su tierra y a sus tradiciones. Gracias a Julia Oliva e hijas por su amistad y continua hospitalidad.

Manifiesto también mi profundo agradecimiento y respeto a Rolando Pérez Fernández y a Gonzalo Camacho, que no sólo compartieron su conocimiento y experiencia durante la carrera, sino que me enseñaron, en todo momento, como se puede ser maestro, investigador y amigo a la vez.

Asimismo mi sincero agradecimiento a las siguientes personas (sin las cuales probablemente yo no estaría tan enamorado de esta carrera): Hiram Dordelly, Salvador Rodríguez, Julio Herrera, Ricardo Falomir, Raúl Nieto, Susana González, Yvette Jiménez de Báez, Arturo Valenzuela, Roberto Ruiz Guadalajara, Ernesto García de León, Felipe Ramírez, Guillermo Contreras, Armando Zayas, Ulises Ramírez, Guillermo Villegas, José Antonio Guzmán, Jean-Jacques Nattiez y Fernando Nava.

Gracias a Gabriel Moedano y Cristina Díaz; a la familia Alegre Chávez; a mis compañeros en la E.N.M. (en especial a las *compañeras niñas*, *por vivir tanta cosa juntos!*); al Seminario de Semiología Musical de la E.N.M. y al Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México.

Carlos Ruiz Rodríguez.

Esta tesis incluye un registro audiovisual en formato VHS. Dicha grabación fue efectuada en San Nicolás Tolentino, Guerrero, el día 20 de febrero del año 2000. El registro se llevó a cabo con el consentimiento de los músicos participantes bajo el supuesto de ser utilizado únicamente con fines de investigación y como material de apoyo para la mencionada tesis. Suplico de la manera más atenta no copiar este material sin la debida aprobación de los músicos que participaron en la ejecución.

Músicos:

- Melquiades Domínguez (canto)
- Francisco Petatán (violín)
- Tiburcio Noyola (Cajón)
- Cutberto Petatán (Cajón)
- Elpidio Silva (Guacharasca)

Carlos Ruiz Rodríguez

Índice

- Dedicatoria y agradecimientos

Introducción	1
Planteamiento de la investigación y justificación	
Hipótesis	
Marco teórico	
Metodología, técnicas de investigación y límites	
Objetivos	
1.- Antecedentes generales	
1.1. Localización	15
1.1.1. Mapa y ubicación espacial	
1.2. Historia	16
1.2.1. Pobladores originales y colonización de la región	
1.2.2. Trata negrera y tráfico esclavista	
1.2.3. Trapiches y estancias ganaderas	
1.2.4. Cimarronaje	
1.2.5. Mestizaje y relaciones interétnicas	
1.2.6. Independencia y revolución	
1.2.7. Expresiones musicales	
1.3. Breve panorama de San Nicolás (generalidades)	26
1.3.1. Características geográficas	
1.3.2. Toponimia, demografía y vivienda	
1.3.3. Organización social, política y religiosa	
1.3.4. Economía	
1.3.5. Relaciones interétnicas	
1.3.6. Aculturación y transculturación	
1.3.7. Música y festividades	
2. Los sones de artesa en San Nicolás	
2.1. Instrumentos musicales	37
2.1.1. Conjunto instrumental	
2.1.2. Artesa	
2.1.3. Cajón	
2.1.4. Guacharasca	
2.1.5. Violín	
2.2. La música de artesa	66
2.2.1. Evento musical	
2.2.2. Repertorio	
2.2.2.1. Aspectos generales	
2.2.2.2. Los sones	
2.2.2.3. Conclusión	
2.2.3. Tradición y Cambio: vigencia y adaptación	
2.3. Los Músicos	106
2.3.1. Aspectos generales	
2.3.2. Transmisión e interpretación	
2.3.3. Composición	
3. Conclusiones	116
4. Bibliografía y Referencias	120
5. Apéndice 1	129
6. Apéndice 2	132
7. Apéndice 3	139

INTRODUCCIÓN

Planteamiento de la investigación y justificación

Entre muchas otras cosas, una de las cualidades que más agradezco de la etnomusicología es su capacidad para cuestionar el esquema de identidad musical de aquel que se vincula a esta disciplina. Menciono esto porque en mi caso tal aspecto se hizo evidente al llegar el momento de "elegir" un tema de investigación de tesis en la carrera de etnomusicología. La marcada predilección que tenía (y tengo) por el jazz, me llevó a preguntarme que había pasado con las manifestaciones musicales de afrodescendientes particularmente en el caso mexicano. Así, consideré pertinente acercarme a música con influencia africana pero esta vez más próxima a donde yo había nacido¹.

Al averiguar sobre descendientes de africanos en México, supe de los más evidentes: unos en las costas del golfo, otros en las costas del pacífico. Me interesé en los descendientes de esclavos y cimarrones radicados en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Supe que había un género musical bastante característico de esta zona: *la chilena*. También encontré que se tocaba con diferentes dotaciones instrumentales y que la región en donde se concentraba (principalmente) dicho género, estaba conformada por diversos grupos étnicos²: indígenas, fromestizos y mestizos.

Me parecieron interesantes, de entrada, dos aspectos: qué le daba vigencia al género entre diferentes grupos étnicos y como era posible que se tocara en formas y dotaciones

¹ La elección del tema tuvo que ver inicialmente más con la casualidad que con un gusto o un compromiso personal con esta música. Me fue de suma importancia, por ejemplo, comenzar en un lugar poco familiar al contexto urbano para iniciarse en la experiencia de campo individual. Otro factor que probablemente influyó para la elección del tema fue mi temor a la violencia, dada la (sobreevaluada) creencia de un *ethos* violento en la Costa Chica. En ese sentido, creo que inconscientemente me arrojé a transitar este espacio como un reto.

instrumentales tan distintas. Estas dos inquietudes estaban directamente vinculadas a cuestiones de contexto y estilo musical. Creí (inicialmente) que un análisis comparativo arrojaría las diferentes concepciones del género entre la heterogeneidad étnica e instrumental de la región. Comencé la investigación documental referente a la *chilena* y más tarde hice un par de viajes de reconocimiento a la zona. Mi interés se enfocó principalmente en tres dotaciones instrumentales: la de sones de artesa, la de danza de diablos y la de cántaro con violín (ésta última entre indígenas amusgos). Pronto me percate que identificar elementos comunes y contrastantes en la música para comparar el género entre los tres conjuntos instrumentales sería una labor muy extensa (y quizá hasta poco posible) para los objetivos de este trabajo (tesis de Licenciatura)³. En todo caso, era más viable comenzar por conocer una sola dotación y un solo grupo étnico. Las condiciones y circunstancias de campo así como algunas coincidencias me llevaron a una de estos tres conjuntos instrumentales: el de sones de artesa.

Al retomar la investigación documental (esta vez sobre la tradición de artesa) se hicieron evidentes las escasas referencias a esta música⁴ en el grueso de investigaciones sobre la Costa Chica⁵. Como era de esperarse, los datos y grabaciones sobre tal tradición en la comunidad de San Nicolás también eran reducidos⁶. Entre esta información, varios aspectos en

² Utilizo el término *étnico* solo como referente general para distinguir -idiosincrática y arbitrariamente- grupos (no necesariamente minoritarios) con características socio-culturales aparentemente diferenciables.

³ Hood (1963; 1969) y Merriam (1977) han señalado algunas críticas al uso del método comparativo en la etnomusicología alertando que para recurrir a dicho método se necesita primero tener entendida cada parte a ser comparada. Esta tesis podría entenderse como acercamiento inicial a una de esas partes, que eventualmente, se aventurará en un estudio más amplio.

⁴ De las grabaciones editadas y disponibles comercialmente, una valiosa excepción -como panorama general sobre el *baile de artesa* en la Costa Chica- la constituye el fonograma "Soy el negro de la costa..." de Gabriel Moedano.

⁵ Por el contrario hay abundantes estudios sobre otros aspectos históricos y socioculturales de los afroestizos. Véase listado bibliográfico en Díaz (1995).

⁶ En la actualidad esta tradición solo es conservada por las comunidades de San Nicolás Tolentino (Guerrero) y El Ciruelo (Oaxaca). Aunque en otras comunidades de la región se conservan artesas, solo en las dos

torno a la música -instrumentación, repertorio y géneros tocados, finalidad de uso y vigencia, relaciones con géneros cercanos- habían sido abordados en un plano muy general o no habían sido contemplados. Así, acercarse a esta manifestación sería un aporte relevante al no haber sido todavía objeto de estudio con intenciones definidamente etnomusicológicas. Desde esta perspectiva, varias cuestiones se mostraron interesantes:

- El son mexicano es un tema sobre el que no ha sido fácil generalizar dentro de la investigación musical. Esto es comprensible si se consideran sus variados orígenes, su particular desarrollo y las diferentes funciones que cumple en cada cultura musical. El *son* tiene características particulares por región o género y, desde mi perspectiva, su caracterización implica un conocimiento profundo (casi ausente en la investigación musical) de cada “variante” o “subgénero” que lo comprende. La pregunta que emanaría de esta reflexión en el caso particular de esta tesis sería: ¿qué elementos musicales y del contexto musical definen la tradición de artesa en San Nicolás?

- Varios autores (Aguirre 1994:190 ; Moedano 1980:26 y 1996:13 ; Pérez 1990:5 y 1996-1997) han señalado con anterioridad la importancia de las manifestaciones artísticas entre los afroestizos para conservar la cohesión social y una identidad propia y diferenciante. Partiendo de esta premisa, la segunda interrogante en este trabajo sería: ¿existe algún aspecto de la tradición de artesa que haya contribuido a fomentar la cohesión social y la formación de una identidad particular en la comunidad de San Nicolás?

Indagar sobre estas inquietudes confiere (desde mi punto de vista) justificación a este trabajo.

poblaciones mencionadas existen todavía músicos que se agrupan para ejecutar estos *sones*. Los únicos fonorregistros editados que encontré de *sones de artesa* fueron sobre músicos de San Nicolás: Llerenas (1992); Vázquez (1996); Moedano (1996); y Villanueva (1997). Aun cuando Rafael Rebollar (1992) contempló el *son de artesa* en su video de la 3ª raíz, las muestras que aparecen (por estar sujetas a la narración global del trabajo) son muy parciales. Es probable que existan registros (inéditos) sobre música de *artesa* en los archivos (aún no catalogados) del Museo Nacional de Culturas Populares, el CENIDIM y el INI, así como en colecciones particulares diversas.

Hipótesis

1. El sistema musical de los sones de artesa esta conformado por elementos discernibles y particulares: la instrumentación, las características formales recurrentes, el repertorio, la finalidad de uso y el contexto definen su relevancia como un género musical específico.
2. La tradición de artesa desempeñó un papel relevante para la cohesión e identidad entre los afromestizos de San Nicolás. El significado de la forma labrada en la artesa correlacionada a su uso histórico y actual confieren a esta tradición un papel relevante en el proceso de cohesión social que moldeó la identidad colectiva de esta comunidad.

Marco teórico

Como es ya sabido, el estudio de la cultura afromestiza de nuestro país es relativamente reciente. Antes de Gonzalo Aguirre Beltrán hubo en general pocos estudios⁷ acerca del tema, pero después de él, hubo un marcado auge de investigaciones (a partir de la década de los ochenta) en el que se consideraron varios aspectos de la cultura afromestiza. En el plano musical, los estudios (en su mayoría históricos) han enfatizado en el periodo del virreinato y la colonia. Sin embargo, es poco lo escrito en estas investigaciones acerca de la música en la Costa Chica y sigue vigente la necesidad de estudio que ya se ha señalado con anterioridad (Moedano 1980, 1988).

Sobre la tradición de artesa Gabriel Moedano indica que “a lo largo de este siglo son varias las menciones dispersas que existen sobre esta peculiar forma de canto, música y baile propio de los afromestizos, dejadas por etnógrafos, historiadores regionales y estudiosos de la

⁷ Ya Gabriel Moedano (1980) ha hecho una reseña de los pioneros en estudios afromexicanistas: Manuel Martínez, Alfonso Toro, Gabriel Saldívar, etc.

historia oral, escritores costumbristas y periodistas” (1996:13). En este mismo estudio refiere la descripción⁸ que el naturalista inglés Hans Gadow hizo de la artesa entre 1902 y 1904 en la Costa Chica, pero lamentablemente el autor no especifica la fuente documental de este dato⁹.

La primer mención que conozco sobre la artesa en la literatura afín al tema, es de Carlos Basauri en *La población indígena de México* (1940), donde describe brevemente la celebración de una boda y la música y danza entre los afroestizos. A Basauri le siguen algunos otros autores con menciones tangenciales (Stanford 1962; López 1967; Ochoa 1968, 1987; Stanford 1981, 1984; Moreno 1989) en las que hablan sobre el baile y los conjuntos instrumentales que participan en el ‘fandango de artesa’. La mayoría describen *grosso modo* tanto instrumentos como ejecución y solo mencionan la *artesa* al estar hablando sobre la *chilena* en la Costa Chica. Ninguno de ellos dedica en sí, interés a esta tradición como tal, sino que intentan ilustrar otra manera en la que se manifiesta la *chilena* en la región. Poco después, Chamorro (1984) y Contreras (1988) tocan el tema de la *artesa* desde criterios organológicos. El primero de estos investigadores ensaya una clasificación de la *artesa* y el *cajón* según las propuestas organológicas de Mantle Hood, y el segundo incluye algunas líneas sobre la *artesa* en el apartado en que revisa las tarimas en México. Por el tipo de estudio que ambos investigadores presentan la revisión es necesariamente somera. Mas tarde, Eduardo Llerenas (1992) e Irene Vázquez (1994) publican panoramas musicales (fonográficos) que incluyen un par de *sones de artesa* ejecutados por músicos de San Nicolás. Llerenas especula brevemente los rasgos africanos que pudieran conservarse en el *son de artesa* asumiendo una temprana mezcla de culturas que para él refleja mayores rasgos indígenas que africanos. En realidad,

⁸ “tronco de madera ahuecado, en forma de tortuga con cabeza y cola rudimentarias y sobre el cual bailaban por parejas”.

⁹ Las referencias directas son escasas, recopilar información específica sobre esta tradición en fuentes y archivos históricos es un estudio en sí mismo.

Gabriel Moedano (1996) es el primer investigador que da una visión panorámica de la tradición de artesanía fundamentándose en la memoria histórica de la región y en una etnografía general más sistemática. En su estudio incluye antecedentes históricos, contexto tradicional, instrumentación, repertorio y algunos aspectos coreográficos. También hace énfasis en elementos del *son de artesanía* que considera como "presencia de origen africano". Es importante notar que la grabación incluida por Moedano es probablemente la primera (1970) que se haya hecho sobre *sones de artesanía* en la Costa Chica¹⁰. René Villanueva (1997) incluyó recientemente otros dos *sones* de San Nicolás en su panorama *Músicos y cantores de Guerrero* aportando algunos otros datos sobre esta música.

A partir de esta breve revisión pueden destacarse algunos puntos. El estudio sistemático de esta tradición ha sido escaso y regularmente se le ha considerado al hablar sobre *la chilena* y/o los rasgos de africanidad en la cultura afroestilizada; o bien, al hacer revisiones organológicas y panoramas fonográficos de la región. Como señalaba en el planteamiento de la investigación, se hace necesario un acercamiento específico que estudie las características formales del género para poder diferenciarlo como tal y poder así, pasar a otros objetos de análisis (como por ejemplo, intentar discernir elementos de africanidad que pudiesen conservarse). A su vez, esta misma tarea iniciaría las bases para un estudio comparativo entre *la chilena* y el *son de artesanía* y para comparar con otros repertorios de *artesanía* de la región. También se hace necesario adentrarse, a través de la memoria histórica, en los elementos estables y de cambio en la tradición, y en saber si hubo o hay aspectos de esta tradición musical

¹⁰ El Dr. Aguirre Beltrán en febrero de 1949 hizo varios registros con grabadora de alambre en Cuajinicuilapa. Según los datos consignados en el *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología* (Stanford 1968) no parece encontrarse entre este material ningún *son de artesanía*. A fines de los cincuenta y en la década de los sesenta, Thomas Stanford efectuó también algunas grabaciones en la región. Tampoco parece haber registrado ninguno de estos *sones*, sin embargo, es muy probable que haya encontrado (entre grupos indígenas) *sones* emparentados al repertorio de artesanía.

que hayan contribuido a la cohesión social y la formación de la identidad en esta comunidad.

En varias ocasiones dentro de su obra, el Dr. Aguirre Beltrán insistió en la productividad de las investigaciones con un enfoque dual (histórico y actual) estimulando un balance de conclusiones entre la información diacrónica y sincrónica. Partiendo de esta concepción, en el actual estudio pretendo exponer breves evidencias que demuestren mis hipótesis a partir de la memoria histórica oral y una etnografía musical general. Considerando que este sería el primer estudio musical específico sobre los *sones de artesa* en San Nicolás pretendí acercarme de la manera mas “integral” que me fue posible para tratar de contestar las preguntas elementales de una etnografía musical¹¹: *¿qué se hace?*, *¿quién* esta implicado?, *¿donde y cuando* sucede?, *¿como* se hace?, *¿por qué* se hace? y *¿cuál* es su efecto?. Utilicé como ejes referenciales de investigación en campo cuatro puntos: instrumentos, repertorio, géneros y contexto¹². Dichos temas y las preguntas que les anteceden, fueron el referente inicial para aproximarme a esta tradición musical escasamente documentada¹³.

Para la descripción y análisis de la información recopilada usé conceptos de varios autores. Al describir los **instrumentos musicales** utilicé como referencia básica algunos de los

¹¹ Utilicé como guía, algunas de las reflexiones -que no necesariamente comparto en su totalidad- y propuestas que hace Anthony Seeger en sus artículos *Ethnography of music* y *Styles of musical ethnography*, donde apunta que es deseable un acercamiento a la música que enfatice en “preguntas comunes y experiencias compartidas con la música más que en estudios y respuestas específicas”. En el primero de estos artículos define: “The ethnography of music is writing about the ways people make music. It may be likened to the analytical transcription of events, rather than simply on sounds. It usually includes both detailed descriptions and general statements about a people's music based on personal experience or fieldwork. While ethnographies are sometimes only descriptive and neither interpret nor compare, not all are so” (Seeger 1992: 89).

¹² “The nature of context is a little more difficult to define. Context is to be found in the answers to the ethnographic questions of What, Where, How, When, By Whom, To Whom, and Why. Context is not merely the place that music occurs; nor is it merely what is produced. It is defined by the combination of a number of factors of time, place, performers, audience and intention”(Seeger 1980:11).

¹³ Desde mi perspectiva, una investigación musical en etnomusicología (que cuente con pocos antecedentes documentales) transcurre diferentes momentos y niveles de análisis. En la etapa inicial uno se familiariza con el tema de estudio para comenzar a diferenciar aspectos culturalmente relevantes y elaborar ciertas hipótesis generales. Luego de esta tarea inicial de *conocer*, surgirán mas preguntas para tipos de análisis específicos y más profundos (comparativos, de estilo musical, históricos, semánticos, de género, etc.).

parámetros (tomados y modificados de Emsheimer / Stockmann) que propone el *Atlas de los instrumentos de la música folklórica popular de Cuba*. Incluí en estos parámetros algunos aspectos mas que sugieren Dournon (1981, 1992) y Hood (1971) para el estudio de instrumentos musicales. Los parámetros¹⁴ son: conjunto instrumental; identificación, descripción y clasificación; construcción; historia; y ejecución.

Concerniente al **evento sonoro musical**¹⁵ traté de observar (a modo de guía) la orientación que subyace a los conceptos generales del estudio de la música a partir del *performance* (Herndon-McLeod 1980; Seeger 1980), pero limitados a un enfoque *etic* de carácter observativo más que participativo. En sentido amplio, la *performance* esta rodeada de factores contextuales que la influyen y determinan; dichos aspectos intentan ser contemplados - en algún sentido- a lo largo de esta tesis tratando de tomar en cuenta “la multidimensionalidad de la música” de la que habla Gerard Béhague (1997:97).

Para la descripción y análisis musical del **repertorio**¹⁶ me propuse un objetivo básico, que no es ajeno al que subyace en los métodos de Erich von Hornbostel y George Herzog para “analizar sistemas musicales no europeos”, es decir, "intentar enumerar los componentes de un sistema e identificar sus funciones típicas y relaciones, distinguiendo los elementos más permanentes (o esenciales) y las relaciones de los mas cambiantes (o incidentales)" (Blum 1992:165). Los componentes que contemplo en el análisis, se apoyan básicamente en los ya

¹⁴ La función musical de cada instrumento al interior del conjunto es abordada a lo largo de la descripción y análisis de los *sones*.

¹⁵ Desde la perspectiva de Herndon, el evento musical es la ocasión en que se ejecuta la música, dicho evento puede ser tomado como base de análisis en el que confluyen factores significantes al sistema musical.

¹⁶ Paul Berliner en 1981 hace énfasis en la importancia de contar con un registro grabado para una mejor comprensión de la música: "Just as it would be difficult to gain insight into the meaning of any music divorced from its culture, it would be equally difficult to develop a real understanding and appreciation of the music itself without reference to recorded musical examples" (Berliner 1993: XVI). En tal sentido, esta tesis incluye un videocassette que registra la música en que están basadas las transcripciones y el estudio en general. En mi opinión, las transcripciones musicales (si es posible) deben ir acompañadas del registro sonoro del que proceden.

enumerados por Nettl¹⁷ (1964: 131-165; 1985: 25-42) y Malm (1985: 21-45), para abordar y describir la música tradicional. Por último, con objeto de contemplar algunos aspectos inherentes a los músicos, atendí, de manera somera, algunas nociones (datos personales, *status* social, remuneración, actividades principales, marginalidad, composición, transmisión e interpretación de la música) propuestas al respecto por Merriam (1964); Dourmon (1981); y Finnegan(1992).

Metodología, técnicas de investigación y límites

En un comienzo fue difícil afinar objetivos¹⁸, mi desconocimiento de la tradición dificultó definir una pregunta eje, por lo que no pude cuestionar mas allá de los sitios comunes elementales. Mis frágiles supuestos iniciales daban por sentada la vitalidad y vigencia diacrónica de esta tradición, además de creer que se tocaban y bailaban *chilenas* en la artesa como mencionaban algunos autores¹⁹. Tracé una línea directa hacia la música y tuve que determinar en campo que aspectos eran importantes para la recolección de datos, evaluando

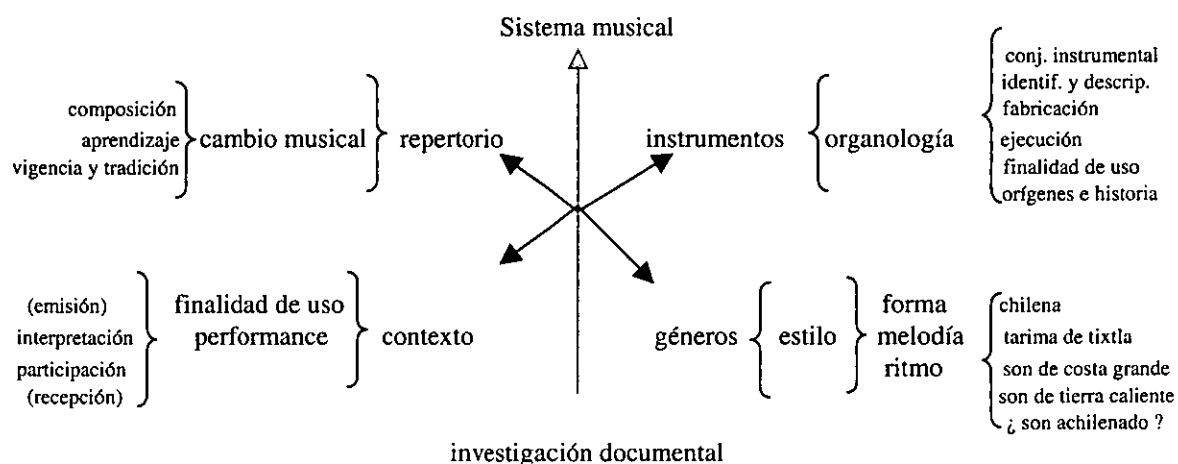
¹⁷ Aunque las propuestas teóricas y metodológicas de Nettl refieren a la descripción del "estilo musical" -el término 'estilo musical' ha sido utilizado con múltiples acepciones y existe abundante bibliografía al respecto, véase: Hood 1971; Loza 1988; Blum 1992; Hermo 1998- mi objetivo para el análisis musical se limita exclusivamente a identificar el carácter general del repertorio abordando cada *son* bajo ciertos criterios (*etic*) que considero elementales. En dicho análisis contemplé solo una ocasión en la que se tocaron los *sones*.

¹⁸ El proyecto de tesis se definió y redefinió en el transcurso de la investigación de acuerdo a los aspectos que aparecieron paulatinamente en mis salidas a la Costa Chica.

¹⁹ "Antiguamente la *chilena* y el son se zapateaban sobre una "artesa" o "canao" (una especie de tarima hecha de un tronco hueco)" (Stanford 1962: 200); "Otra peculiaridad de la chilena se encuentra en el uso de un artesa como sustituto del tipo más convencional de tarima sobre la cual se baila el son a menudo." (Stanford 1984:41); "En cuanto a la *chilena*, género tradicional de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca asociado también al son, se ha utilizado una variedad de tarima, conocida como "artesa", en vías de desaparición, que emerge del uso de las "canoas" hechas de "parota", madera común en la costa del Pacífico" (Chamorro 1984:72); "Los negros... cantan la letra de la chilena y golpean un cajón con unos palitos y la palma de las manos, marcando el ritmo de la chilena en el suelo o pavimento, y a veces, sobre la tarima o artesa, que tiene la forma de una canoa..." (López *en* Ochoa, 1987:78); "Entre dichos bailes negros destacan el 'Son de la Artesa'. La Artesa es un tronco grande de una sola pieza, similar a una canoa, colocada de forma invertida sobre unos palos, de tal manera que se encuentre levantada a unos centímetros del suelo, sobre la artesa bailan las parejas, de una, mientras las demás esperan su turno, a un lado de la misma. El zapateado se acompaña de música de chilena ejecutada en violín, guitarra, un cajón y a veces con arpa y un cantador de canciones. Se

(casi arbitrariamente) que era 'culturalmente relevante'. Como mencione más arriba, los temas eje sobre los que enfoqué mi interés estando en campo fueron cuatro principalmente: instrumentos, géneros, repertorio y contexto. La información que recolecté sobre cada uno de estos temas me llevo a profundizar en cuestiones más específicas sobre cada tema, es decir, al indagar sobre el repertorio de *artesa* me pareció extraño que se conservara un número tan reducido de *sones* por lo que me pareció relevante averiguar más (a través de la memoria colectiva) sobre la vigencia histórica del género, los contextos y los procesos de enseñanza, aprendizaje y composición musical. De manera similar, al averiguar cuestiones específicas sobre los instrumentos musicales aparecieron datos relacionados al contenido simbólico de estos con respecto a la tradición musical, lo cual, me llevó a hipotetizar sobre el origen de la tradición y el significado de esta al interior de la comunidad. Inquirir sobre los géneros ejecutados me obligó a diferenciar características musicales específicas (forma, tonalidad, ritmo, frases recurrentes, etc.) de cada *son* para saber hasta que punto podría hablar de los *sones de artesa* como un género diferenciable frente a otros géneros en la región. El contexto me llevó a preguntarme sobre el uso antiguo y actual de la música de *artesa* y las características de su *performance*. El esquema siguiente señala en algún modo a que áreas me arrojó cada uno de tales aspectos:

interpreta de manera que el zapateado de los bailadores y la música forman una unidad, la cuál de logra



Me limité específicamente a trabajar con la agrupación de artesanía de la comunidad de San Nicolás Tolentino a sabiendas de que existe por lo menos otra agrupación más de género similar en la región. Hice presencia²⁰ y registro²¹ principalmente en las fiestas de la comunidad esperando que en alguna participara la artesanía. En total fueron ocho salidas a campo entre enero de 1999 y julio de 2000. Pude registrar la música de artesanía durante tres ocasiones: una vez en contexto "tradicional" en su comunidad con participación de la población local; en otra ocasión -también en San Nicolás- tocaron específicamente para grabarlos pero sin participación de la población local; y la tercera en un festival de música de Guerrero al que fueron invitados en la ciudad de México. Los "informantes" (que amablemente compartieron con paciencia su experiencia y tiempo) fueron seleccionados por competencia musical y cultural más que por representatividad. El criterio principal para

gracias a la resonancia que produce la artesanía" (Moar 1997:6).

²⁰ La observación-participante en realidad fue moderada. Traté de observar como investigador una conducta relativamente 'prudente' al estar tan poco familiarizado con la cultura de la comunidad y al tener tan breve e intermitente contacto con ésta.

²¹ El equipo utilizado en trabajo de campo fue: grabadora reportera, cámara fotográfica, videocámara, portaestudio, micrófonos y cables. Las fiestas y las presentaciones públicas de los músicos fueron registradas solo con videocámara. La mayor parte de las entrevistas las registre en grabadora reportera (solo dos fueron combinadas con videocámara y reportera).

esta selección fue su conocimiento y participación de esta tradición. Así, entrevisté prioritariamente a músicos, bailadoras y gente vinculada (actualmente o en el pasado) en algún sentido con la tradición de artesa. Las entrevistas y los cuestionarios de preguntas se fueron restringiendo y se volvieron mas específicos a medida que pasaban mas visitas a la comunidad²². Las transcripciones musicales, la descripción y análisis musical están basados en el registro que hice del baile de artesa organizado en febrero del año 2000 para recibir y dar la bienvenida al nuevo sacerdote de la zona²³. Escogí este registro por el hecho de ser en algún sentido el tipo de manifestación mas espontánea y cercana a lo tradicional que pude registrar (es muy raro que se baile en la artesa en bodas actuales o en la fiesta de Santiago).

Ordené la información recopilada en dos capítulos. La primera parte del capítulo 1 esta conformada básicamente de investigación documental que presenta antecedentes generales breves de aspectos históricos como: orígenes, esclavitud, estancias ganaderas, cimarronaje, expresiones musicales, pluriétnicidad y mestizaje de la población afroestiza actual de la Costa Chica, etc. La segunda parte es un panorama general -hecho a partir de lo que pude percibir en mis visitas a San Nicolás- que da una idea del contexto actual particular que interactúa con las manifestaciones musicales locales. Concluyo el capítulo con una revisión somera del conjunto de festividades y manifestaciones musicales que se conservan en la comunidad. El capítulo dos trata específicamente los *sones de artesa* y esta dividido en tres secciones: **instrumentos, música y músicos**. En la primera de éstas, y a través de varias

²² Los temas de las primeras entrevistas -conversaciones guiadas con preguntas semiabiertas- se centraron en: instrumentos musicales, repertorio y contexto general; los cuestionarios específicos posteriores se enfocaron más en los detalles de estos mismos aspectos.

²³ Los criterios de transcripción están señalados en la sección *aspectos generales del repertorio*. La transcripción de *la chuparrosa* fue hecha a partir de un registro deliberadamente planeado y grabado en noviembre de 1999.

características organológicas, describo los instrumentos en uso para la música de *artesa* y abordo el papel que tuvo la tradición en la cohesión social de la comunidad de San Nicolás. En la sección **música**²⁴ hago una descripción del *evento sonoro musical*, para más adelante, revisar los aspectos generales del *repertorio*²⁵ y entrar en la descripción musical individual de cada *son*. Culmino este apartado con dos secciones: un balance de conclusiones sobre los rasgos comunes del repertorio y algunas líneas sobre la vigencia y el cambio al interior del género partiendo de la memoria histórica y el repertorio. En **músicos** abordé aspectos que dan una perspectiva general de la transmisión, interpretación y composición de los *sones* agregando además algunos datos y aspectos inherentes al quehacer musical de la agrupación de *artesa*.

Objetivos

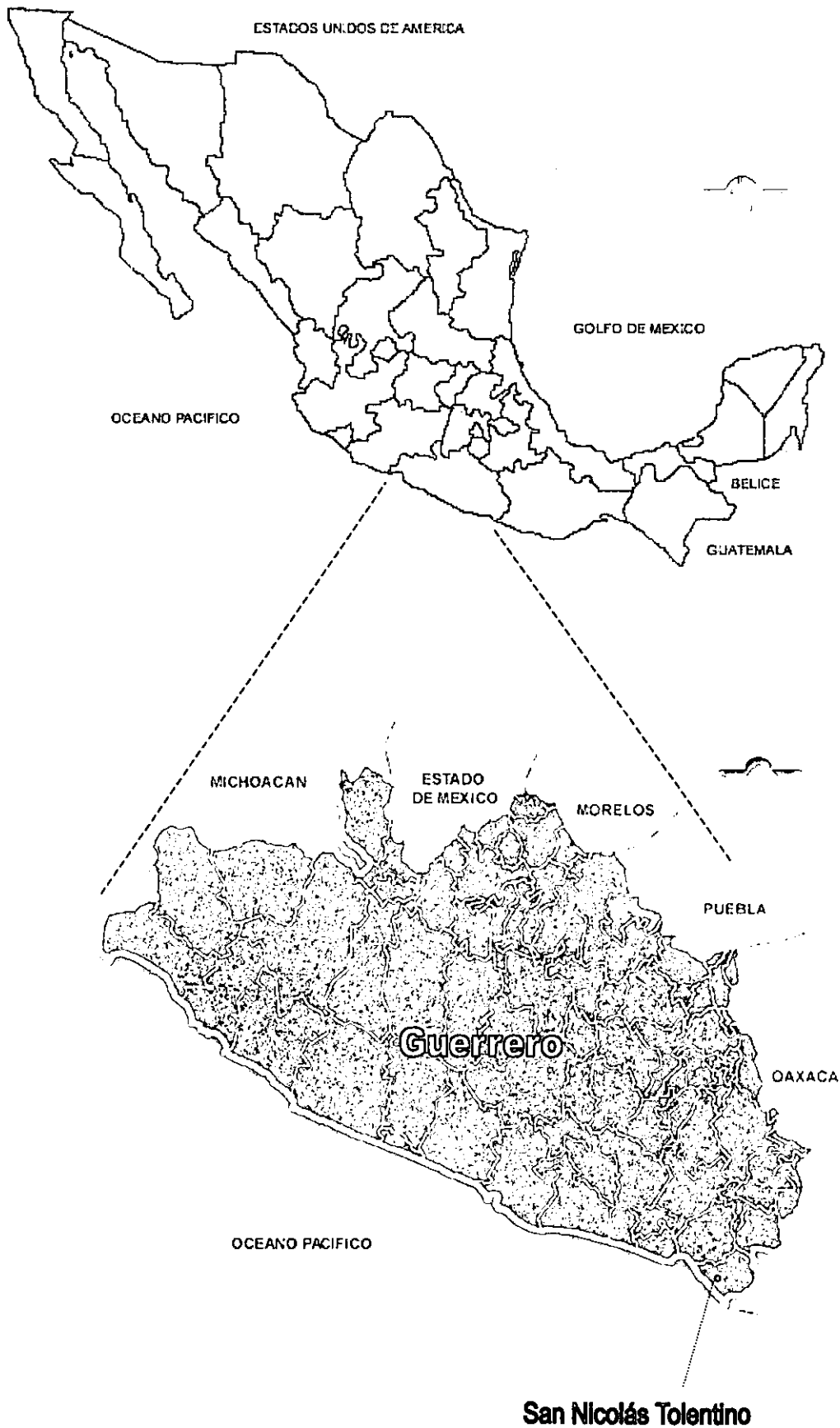
1. - Describir (desde una perspectiva etnomusicológica general) las características formales de una sola ejecución del repertorio de *artesa* de San Nicolás Tolentino y algunos rasgos organológicos de los instrumentos musicales utilizados.
2. – Aportar datos inherentes a los músicos ejecutantes y su entorno cultural.
- 3.- Ubicar someramente el uso, función y vigencia actual de esta tradición musical en la comunidad de San Nicolás Tolentino (balance de cambios en la tradición a través de la memoria histórica y el contexto actual).

²⁴ Cuando me refiero a música lo digo en términos de Anthony Seeger, quien comprende la música en su acto de ejecución-recepción: "The illusion that music can exist separately from its performers and audiences has led to confusion, long debate and a tendency to treat ethnomusicology as a divided field in which writers either analyse sounds or analyse social and cultural features of musicmaking" (1992: 89).

²⁵ Incluyo también aquí, algunas características del texto y el baile. En general, las figuras rítmicas que ejecutan el *cajón*, la *guacharasca* y los bailadores a través del zapateo no cambian entre *son* y *son* por lo que las incluí en el rubro de aspectos generales del repertorio. Por este mismo motivo solo para el caso de *la entrada* presenté la transcripción musical de las partes de todos los instrumentos, en el entendido de que los patrones rítmicos de la

4. - Realizar una primera aproximación que arroje datos útiles para un futuro trabajo sobre la posible conservación de rasgos musicales africanos en esta música (los *sones de artesa* han sido reiteradamente vinculados a influencias musicales africanas).

El presente trabajo es un acercamiento inicial que pretende, mas allá de conclusiones, arrojar hipótesis deseablemente fundamentadas en argumentos más sólidos. Este estudio, espera ser una mínima fracción más, que contribuya a complementar aspectos de investigaciones sobre la cultura afroestiza mexicana que considero fundamentales como las de Gonzalo Aguirre Beltrán, Gabriel Moedano y Rolando Pérez Fernández, entre otros.



ANTECEDENTES GENERALES

LOCALIZACIÓN

La comunidad de San Nicolás Tolentino se encuentra ubicada en el municipio de Cuajinicuilapa en la llamada región de la Costa Chica. Dicha región comprende parte de los estados de Guerrero y Oaxaca; al parecer no hay un consenso con respecto a sus extremos pero va aproximadamente de Acapulco -en el occidente¹- hasta Puerto Angel -en el oriente- y esta delimitada al norte por la sierra madre del sur. En general, la geografía del lugar muestra 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 es de 30 °C. San Nicolás se localiza 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.

HISTORIA

Pobladores originales y colonización de la región

A la llegada de los españoles, la actual Costa Chica² estaba habitada por diversos grupos indígenas³ dominados y sometidos al sistema tributario de los aztecas. Los españoles dieron fin al dominio azteca sobre estos pueblos fundando las primeras villas e

¹ Al llegar por la carretera federal a San Marcos hay un gran letrero que reza: “*Bienvenidos a San Marcos, puerta de oro de la Costa Chica*”.

² Durante la colonia a esta región se le denominó Provincia de Ayacastla. El actual municipio de Cuajinicuilapa se encuentra en terrenos de uno de los pueblos que formaban parte de tal provincia: Quahuitlán.

³ “Pueblos de distinta formación lingüística, y quizá también étnica, lo integraban: Ayutla, Xochitonalá, Acatlán, Cuauhcoyolichan, Tepetlapa, Cuilotla, Azoyuc, Copalitech y Cintla eran de habla tlapaneca; Xalapa, Nexpa, Quauhtepec, Tututepec y Tlacuilula tenían por lengua el mexica; el nahuatl, seguramente la mayoría; Ometepec e Igualapa hablaban ayacasteca, pero también comprendían individuos de habla amuzga; este idioma era particular de Xicayan, Ayotzinapa y Xochixtlahuaca. Además formaban parte de la provincia

instaurando su propio sistema de explotación a través de las llamadas *encomiendas*. A cada conquistador fue encomendado un pueblo o región del territorio conquistado para agradecer sus servicios a la corona: “Los encomenderos cobraban, para su propio beneficio tributo de los indios a ellos encomendados a cambio de defenderles su hacienda y conducirlos por la florida senda del cristianismo” (Aguirre Beltrán 1985:35). Los conquistadores delegaron la marcha de sus encomiendas en terceras personas a las que facilitaban tanto instrumentos de trabajo como mano de obra. Esta última era provista por indígenas esclavos, al frente de los cuales se colocaba a un negro, también esclavo, con función de capataz. Algunos encomenderos tenían derecho a recibir el servicio personal de indios para la explotación de la minería y el cacao. Los abusos de los encomenderos y las epidemias de viruela y sarampión casi acabaron con los indios en esta zona, Aguirre Beltrán calcula que menos del 1 % de la población que habitaba la región antes de la conquista española logró salvarse. La creciente mortandad⁴ indígena fue disminuyendo la mano de obra nativa y esto, lógicamente, repercutió en la ganancia económica de los conquistadores por lo que el tráfico esclavista y la trata negrera adquirieron mayores proporciones y vigencia.

Trata negrera y tráfico esclavista

El Dr. Aguirre Beltrán ha documentado ya la procedencia de esclavos negros en México. Durante el siglo XVI la mayoría fueron extraídos del área cultural Sudanesa y de la costa occidental africana, mas tarde, la zona de extracción se extendió hasta el Congo,

Huehuetlán, que hablaba huehueteca; Quatzapotla, que hablaba quatzapoteca y Quahuitlán, que hablaba quahuteca.” (Aguirre Beltrán 1985: 30)

⁴ Con la conquista y dominación española “las formas de cultura indígena fueron trastocadas: la tenencia de la tierra, el sistema económico, la organización social, la religión, el arte y la lengua. El desquiciamiento de la cultura indígena fue brutal; por eso fue también brutal el fenómeno del despoblamiento”(Aguirre Beltrán 1985: 38)

Angola y el suroriente de África⁵. Para finales del siglo XVII y principios del XVIII los esclavos provenían de las factorías europeas del Golfo de Guinea. En general, luego de llegar los contingentes de esclavos a Veracruz -que era el único puerto autorizado de entrada- eran trasladados a la ciudad de México para ser vendidos en el mercado esclavista de la capital. A la Costa Chica, no solo llegaron esclavos por esta vía, pues a fines del siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII fueron constantes los arribos de barcos negreros (de contrabando) que llegaban al puerto de Acapulco. Por este mismo puerto además llegaron esclavos negroides de Indonesia, Melanesia y algunos otros lugares de oriente⁶.

Trapiches y Estancias ganaderas

El empleo de mano de obra negra se destinó a diferentes empresas durante la Colonia. En las tierras de la *Mar del Sur* fueron dos principales actividades⁷ las que se desarrollaron: los trapiches de azúcar y las haciendas ganaderas. Para mediados del siglo XVI se habían establecido ya factorías en la Costa Chica donde se cultivaba caña de azúcar. La región era considerada idónea para el cultivo de este producto y es muy probable que los únicos que hayan trabajado en las duras jornadas de los trapiches hayan sido los negros.

Durante la segunda mitad de este mismo siglo se fundaron varias estancias ganaderas en la Costa Chica. Para 1580 en San Nicolás, Cuajinicuilapa y otros dos sitios de

⁵ Los africanos provenían de diferentes grupos étnicos: yoruba, mandinga, congos, ararás, angolas, ashantis, bran, biabras, lukumíes, golos.

⁶ El constante arribo de la Nao de Filipinas generó durante toda la Colonia un continuo intercambio comercial y cultural que repercutió en el desarrollo económico de la Nueva España. El contacto con Filipinas se mantuvo aproximadamente hasta principios del siglo XIX.

⁷ La pesca y la arriería tuvieron también cierto auge en la Costa Chica. Aguirre Beltrán documenta una pesquería en Tecuanapa pero no considera como factor de importancia a estos negros pescadores en la migración africana a Cuajinicuilapa y en lo general a la Costa Chica. El mismo autor considera que "los negros arrieros fueron importantes en el poblamiento temprano de Acapulco y Huatulco, puertos que desde el

la región se calculaba que había 100 000 cabezas de ganado vacuno. Tal proporción de ganado hacía necesaria una gran cantidad de vaqueros para los terratenientes y fue en esta actividad donde los negros esclavos desempeñaron un papel fundamental al dedicarse a las labores ganaderas de las haciendas en formación⁸. Como señala Aguirre Beltrán, los vaqueros fueron negros (y no indígenas o españoles) porque:

Los españoles, desde luego, tenían aspiraciones mejor remuneradas que las que podía ofrecerles el oficio pesaroso; los indígenas, que desconocían la crianza del ganado, se encontraban en pugna abierta con sus terratenientes que les venían arrebatando sus tierras de cultivo, extinguiéndolos y desplazándolos en forma tal, que la gran población humana que se sustentaba de los fértiles terrenos de aluvión fue sustituida, principalmente, por una gran población animal: el ganado vacuno (Aguirre Beltrán 1985: 58).

La eficiente labor de negros y mulatos en el manejo del caballo y el cuidado del ganado, le permitió al estanciero maximizar beneficios económicos pues bastaban seis o siete esclavos para arriar alrededor de 1000 cabezas de ganado. No solo los descendientes de esclavos, criados y vaqueros de la antigua hacienda de Cuajinicuilapa ocuparían más tarde toda esta región sino que se agregarían negros cimarrones huidos de los lugares cercanos y algunos más perseguidos por la justicia colonial.

Cimarronaje

Los cimarrones de la Costa Chica fueron según Aguirre Beltrán, principalmente esclavos que huyeron de los ingenios de Huatulco (Oaxaca) y Atlixco (Puebla). Muchos de estos negros cimarrones se establecieron en los llanos aislados de Cuajinicuilapa y fundaron

siglo XVI sirvieron como vías de entrada y salida de artículos comerciales." Para extraer los productos de la Costa Chica los arrieros hicieron camino (alrededor de 1578) por Tlapa, Cuamuxtlán, Tehuacán y Puebla.

⁸ Gabriel Moedano señala con acierto que en esta zona "la principal fuente de origen de la población africana, por su importancia numérica, fue el establecimiento de las estancias ganaderas españolas que se fundaron en forma creciente, a partir de la segunda mitad del siglo XVI en Huehuetán, Juchitán y Cuajinicuilapa, hoy estado de Guerrero..." (1997: 3)

como en otras partes, los llamados *palenques*⁹, comunidades libres de cimarrones (cercanas a las poblaciones indígenas) que se mantuvieron al margen de las autoridades españolas. Durante toda el periodo colonial el virrey en turno trato de exterminar dichas comunidades a veces echando mano de indígenas y negros. Sin embargo, estos intentos difícilmente lograron su cometido y por el contrario, “crearon en los negros un complejo de agresiva hostilidad en contra de blancos e indígenas cuyas supervivencias se encuentran todavía hoy en Cuijla.” (Aguirre Beltrán 1985: 60). Las haciendas ganaderas, por otro lado, favorecían la llegada de negros huidos a las inmediaciones, como lo señala Aguirre Beltrán:

Eran los descendientes de los esclavos, criados y vaqueros de don Mateo, a los que se habían agregado negros cimarrones huidos de los lugares cercanos e individuos no negros que buscaban refugio de la persecución judicial en los acogedores llanos de Quahuitlán, tan grandes y tan desolados. La legislación española negó a todos estos sujetos *mal nacidos* el derecho a la tierra; por ello el hacendado los amparaba y consentía ya que no podían aspirar, como los indios, a inquietar el dominio de sus extensas propiedades y, en cambio, suministraban la mano de obra fácil y barata cuando, en la época de rodeos, esta se necesitaba. Vio así la hacienda con verdadero beneplácito como se ensanchaban las pequeñas cuadrillas de negros y tomaban en Cuajinicuilapa, en San Nicolás y Maldonado las características de verdaderos pueblos. Los justicias establecidos en la cabecera del partido, para entonces Ometepec, abominaban, por el contrario, de estos negros ‘osados, belicosos y desobedientes’ que se hallaban en la práctica fuera de su jurisdicción y en cuyos territorios jamás se atrevieron a penetrar.

Los vaqueros y cimarrones pronto se mezclaron con la población local y los pueblos indígenas de los alrededores que aun quedaban. Esta mezcla originó al grupo mayoritario de afroestizos que actualmente predomina en la región.

⁹ Los *palenques* estaban “sujetos a un orden social cuya cohesión les permitía rechazar con éxito los ataques de los colonos esclavistas; pero este orden era una reinterpretación de formas occidentales o americanas. La economía se basaba en la producción de maíz conforme a la técnica indígena y la organización política se configuraba de acuerdo con las normas que los españoles dieron a la república de indios” (Aguirre Beltrán 1994:190).

Mestizaje y relaciones interétnicas

Los gobernantes coloniales estructuraron una sociedad dividida en castas que no permitía la mezcla entre blancos, negros e indígenas. Dicho sistema fracasó debido a la escasa inmigración de mujeres españolas y el continuo contacto cultural entre indios y negros. El proceso de mestizaje entre ambos grupos comenzó casi a la llegada de los africanos a estas tierras. El negro en su condición de esclavo y dada la escasez de mujeres negras, busco mezclarse con las indias, "como medio indirecto para salir, al través de los hijos, del *status* en que había sido colocado".

En general, las relaciones entre negros e indios siempre fueron hostiles, existen varios documentos que señalan el daño y maltrato al que fueron sometidos los indígenas por parte de los negros, mulatos, mestizos vaqueros y criados de las estancias. Las incursiones de negros en poblaciones indígenas para despojarlos de mujeres y bienes materiales deben haber sido frecuentes. Aun así, el intercambio cultural a lo largo de la Colonia tuvo un fuerte impacto en ambos sentidos y el comercio interétnico alcanzó también cierto grado de importancia.

A fines de la Colonia, los habitantes de la región en su mayoría eran negros o negroides y las autoridades regionales seguían quejándose de las estancias de negros llamadas: Cuajinicuilapa, Maldonado, San Nicolás, Juchitán, Cruz Grande, Nexpan, Las Garzas y El Palomar. Esta situación transitaría al periodo independiente con pocos cambios.

Independencia y Revolución

Durante el periodo de la independencia las estancias de Cuajinicuilapa, San Nicolás y Maldonado pasaron entre manos de varios dueños. Los métodos de explotación y apropiación de la tierra poco cambiaron en manos de los criollos. Los promotores

independentistas consideraron a los negros ciudadanos iguales a criollos mestizos e indios con derecho a la posesión de tierra pero en la práctica esto no se llevó a cabo¹⁰.

Por esta misma época varios navíos sudamericanos llegaron a la región, principalmente al puerto de Acapulco¹¹. Muchas de estas embarcaciones arribaron con la intención de comerciar productos pero se dice que algunas de ellas llegaron (entre 1821 y 1822) para reforzar –tardíamente- la independencia de México (Ochoa 1987). Tiempo después, otros barcos sudamericanos harían escala obligada en Acapulco, en su camino a California durante la fiebre del oro a mediados del siglo XIX. Este continuo contacto con Sudamérica fomentó un intercambio cultural que todavía muestra sus huellas entre los actuales pobladores de la Costa Chica.

Para épocas del Porfiriato (a finales del siglo XIX) el dueño en turno¹² de la hacienda de Cuajinicuilapa decidió impulsar la actividad algodonera además de seguir explotando la actividad ganadera. Instaló máquinas desmotadoras de algodón en la región y los Cuijeños sembraron algodón para vendérselo a este mismo dueño. En vísperas de la revolución, la hacienda estaba en pleno; se calcula que se enviaban 5000 reses anuales a la huasteca (para engorda) y que salían 40 000 pacas de algodón para procesamiento de hilos y tejidos.

Durante los enfrentamientos revolucionarios, los peones y vaqueros dirigidos por terratenientes se enfrentaron a los zapatistas. El ganado disminuyó sacrificado por los revolucionarios, los campos de algodón fueron arrasados y las máquinas desmotadoras

¹⁰ Pese a esto, la participación de la población afroestiza en los movimientos sociales y luchas armadas tanto de la Independencia como de la Revolución fue relevante.

¹¹ Al parecer, el contacto con Sudamérica fue bastante temprano en la Colonia. Alejandra Cárdenas señala que hay datos (AGN. *General de parte*, T6, exps. 369, foja 139v437, foja 165) que cotejan la existencia de una ruta comercial que vincula a Acapulco con el Perú desde el 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” (Cárdenas 1996:13).

fueron destruidas. Las haciendas fueron abandonadas. No fue sino hasta las reformas agrarias del gobierno de Lázaro Cárdenas cuando en la zona se conformaron ejidos que convirtieron a los pobladores locales en productores de cultivos básicos, "y es en ese momento cuando se afirman como parte de la comunidad nacional, pese a las condiciones de marginación geográfica, económica y social" (Díaz 1993: 21).

Expresiones musicales

Las manifestaciones musicales y dancísticas de la población negra y afroestizada durante la Colonia fueron abundantes. Las autoridades coloniales al principio concedieron el esparcimiento de negros y mulatos al permitirles tocar y bailar en domingos y días festivos¹³, sin embargo, estas licencias con el tiempo fueron restringidas o definitivamente revocadas¹⁴. En estos festejos se fueron mezclando elementos e ideas religiosas con manifestaciones profanas y muy pronto las autoridades coloniales prohibieron este tipo de eventos. Los llamados *oratorios*¹⁵ y *escapularios*¹⁶ en donde se satirizaban las costumbres religiosas de la época, fueron duramente reprimidos y los edictos inquisitoriales prohibitorios crecieron considerablemente. Son cuantiosos los procesos emprendidos por el

¹² La casa Miller-Reguera.

¹³ "Los domingos y fiestas de guardar eran para los negros, abrumados por el diario trabajo, el tiempo libre en que la sociedad esclavócrata se veía compelida a permitirles tañer, cantar, bailar y embriagarse"(Aguirre Beltrán 1994: 190), aún así se les impedía las prácticas de sus costumbres y ritos tradicionales.

¹⁴ Gabriel Saldívar (1987) consigna que a principios del siglo XVII (1609) los negros hacían bailes públicos en las calles de la ciudad de México, dichos bailes despertaron "inmediatamente el disgusto de los habitantes y autoridades, dando lugar a que el propio virrey se viera precisado a dictar" prohibiciones y restricciones que reglamentaban estos tipos de esparcimiento.

¹⁵ La razón de llamarles *oratorios* se debió a que se convocaba a la gente con pretexto de hacer oración cuando en realidad se llevaban a cabo ceremonias religiosas llenas de cantos y bailes profanos. La primer denuncia que registra Saldívar (1987) acerca de *oratorios* en los archivos de la Inquisición data de 1669.

¹⁶ "Consistían aquéllos escapularios en la imposición de uno de estos adminículos a alguna persona, siguiendo a esta ceremonia ridiculizada, músicas y bailes" (Saldívar 1987: 266).

Santo Oficio contra individuos que participaron en tales reuniones¹⁷. Aún así, las autoridades eclesiásticas no pudieron erradicar estos cantos y bailes por lo que a la larga tuvieron que conformarse con regularlos.

En la segunda mitad del siglo XVII (en pleno apogeo de la inmigración negra a 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 (Saldívar 1987: 266) donde 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 el siglo XVII hubo un juego constante “entre prohibición y licencia, entre cantos y bailes permitidos y condenados”. Los negros se habían cristianizado pero habían integrado en las ceremonias religiosas un carácter festivo y secular.

Para el siglo XVIII “todos estos bailes tenían ricas variantes tanto en la letra como en la ejecución” (González Casanova 1986:63) y conforme se acercaban al final de la Colonia la profanidad pura se hacia mas evidente. El contenido de las coplas y la coreografía de los bailes se volvían cada vez mas 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*. Gabriel Saldívar menciona que en 1766 sus escandalosas coplas se cantaban y

¹⁷ “El escándalo que provocaron los bailes de negros no se limitó a los amos. Se extendió a los gobernantes encargados del poder civil y a los eclesiásticos que dominaban las conciencias, al comprobar la intromisión de los esclavos en los bailes, y celebraciones de los indios. Los comisarios y familiares del Santo Oficio de la Inquisición, en las denuncias que elevaron a sus superiores dejaron constancia de esta penetración y de la de opuesto sentido. Los negros, informan, bailan con los indios el *nonteleche*, representación de un sacrificio humano, los *patoles* en las ceremonias de imposición del nombre y los *areitos* destinados a los dioses indios.”(Aguirre Beltrán 1994: 191) o como dice Saldívar en el caso de la provincia del Pánuco de un documento de 1624: “Y siendo este baile y superstición de sólo indios, es así que algunos negros, mulatos y mestizos lo bailen...” (Saldívar 1987: 264).

bailaban en Veracruz entre “mulatos y gente de color quebrado, soldados, marineros y broza”. Este baile se extendió hasta la capital y seguramente de allí pasó a las costas del pacífico como lo señala González Casanova:

“Pero a pesar de la prohibición y de los castigos con que amenazaban, el baile del *Chuchumbé* se extendió en la Colonia, pasando de mar a mar, por la ciudad de México, hasta el puerto de Acapulco, donde lo cantan y bailan los vecinos hacia 1771, con otros cantos no menos profanos y escandalosos” (1986: 61).

Las evidencias de bailes prohibidos en las costas del pacífico también son varias, del mismo puerto de Acapulco se mencionan *la Mojiganga* y *el Congó*, el primero de 1770 y el segundo de 1777. Para 1803 se denuncia en San Miguel Azoyú, *La Juana* como practicada en Ayutla, Cacahuatpec y Coatepeque (actual región de la Costa Chica). Tales bailes eran practicados “por hombres y mujeres en estancias y ranchos de negros principalmente...” (Moedano 1996:11). González Casanova (1986: 69) 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.

A partir de la independencia no hubo mas vetos para la ejecución de estos bailes, la continua interacción de estas y otras manifestaciones, y las diferentes mezclas entre géneros originarían durante los periodos independentista y revolucionario un vasto mestizaje musical de región, en el que emergerían diferentes géneros y una variada gama de danzas estrechamente vinculadas a la música.

BREVE PANORAMA DE SAN NICOLÁS ¹⁸

Localización y características geográficas generales

San Nicolás esta situado a 15 Km. de Cuajinicuilapa, que es la cabecera municipal del municipio del mismo nombre. Para llegar a San Nicolás se utilizan caminos de terracería¹⁹. En el trayecto a esta comunidad es fácil apreciar lo variado de la flora y fauna del lugar. En la comunidad suele afirmarse que antes de la construcción de la carretera costera Miguel Alemán las extensas sabanas actuales eran ricas en árboles y vegetación donde abundaban diferentes especies animales como el venado, la *masacuata*, el *onzoleón*, el lobo, la *cotorra*. De la fauna perceptible quedan: zorrillos, lagartos, iguanas, culebras, armadillos, tlacuaches y muchas especies de aves e insectos. Como en toda la Costa Chica existen numerosos arroyos, ríos y charcos en los alrededores, para llegar a San Nicolás es necesario cruzar dos arroyos grandes, los cruces de estos con el camino de terracería son llamados La soledad y Agua fría.

Toponimia

En la historia oral suele decirse que la comunidad tomo el nombre de San Nicolás Tolentino²⁰ debido a la creencia de que tal santo se apareció en esta localidad un 10 de

¹⁸ En esta sección no pretendo sino ofrecer un panorama que abarque someramente algunos aspectos de la comunidad de San Nicolás que considero se relacionan con la música que allí se produce. La perspectiva parte principalmente de lo que pude observar en las escasas visitas que he hecho a dicha comunidad. Para acercamientos mas amplios sobre cuestiones etnográficas como medio físico, perfil socioeconómico, infraestructura, organización y reproducción social, vocabulario, oralidad y narrativa afromestiza, véase: Aguirre Beltrán (1985); Moedano (1980, 1988^a, 1996); García (1992); Díaz (1993, 1995); Aparicio (1993); Gutiérrez (1993,1997); y Añorve (1998).

¹⁹ Estos caminos no siempre están en buen estado pues en tiempo de lluvias suelen deteriorarse. El transporte regularmente se hace en taxis colectivos que corren de base a base entre Cuajinicuilapa y San Nicolás.

²⁰ "San Nicolás de Tolentino, ermita de San Agustín, vivió en Italia a finales del siglo XIII. Al ser introducido por los agustinos en la Nueva España después de la conquista, perdió sus orígenes italianos y tuvo, para responder a las necesidades religiosas locales, que transformarse en un vaquero costeño negro" (Neff 1985:24).

septiembre cuando el pueblo era todavía un pequeño rancho. También se dice que el icono original de dicho santo se encuentra en Zitlala (comunidad nahua de la montaña de Guerrero) debido a que un sacerdote agustino hace tiempo lo robó de la comunidad de San Nicolás²¹.

Demografía, educación, salud y vivienda

Según el censo general de población y vivienda de 1995, San Nicolás contabilizo 3,299 habitantes. La comunidad cuenta con jardín de niños, educación primaria, secundaria y bachiller. En la secundaria se enseña a los alumnos algunas nociones sobre agricultura y cría de aves de corral, paradójicamente en la comunidad, ya pocos se dedican prioritariamente a la actividad agrícola. La disposición ante la escuela no es muy buena pues la enseñanza suele ser irregular y poco estricta. Hay un centro de salud que ofrece consulta general y no atención especializada. Aunque la mayoría de las calles son de tierra, recientemente algunas vías principales comenzaron a pavimentarse. Las casas están diseminadas *sui generis* y entre mas se alejan del centro de la comunidad su distribución se hace menos uniforme. La mayoría de las viviendas están hechas “de material”; en ladrillo, cemento y varilla, o bien, en adobe y techos de lámina o teja. Se conservan algunas construcciones de armazón de ramas y varas cubiertas con lodo.

²¹ "el santo patrón de aquí del pueblo, se apareció aquí, tiempo antes, cuando estaba la gente inocente, era chamaco, me contaron a mí que ese chamaco se iba todos los días a hacer toritos detrás del juzgado o de la iglesia y después se hizo santo el chamaco... el padre se lo robó de aquí, se lo llevó en un canastón, quería que se lo dieran, [...] para irlo a hacerle un nicho, dijimos que no y que no, nomás dejó que entrara la noche y se lo llevó, se llamaba Melesio, el cura, yo ya fui a Zitlala, allá murieron los dos, el cura y el sacristán, allá están las sepulturas apareadas..." (Bustos 1999). Entrevista personal a Miguel Bustos García, San Nicolás Tolentino, Guerrero, 9 de Enero de 1999.

Aspectos sociales, políticos y religiosos

La familia (en sus dos variantes: matrimonio y queridato) es el núcleo que rige la organización social. Debido a la propensa desintegración del núcleo conyugal, la familia presenta características matrilocales que depositan en la opinión de la mujer un papel preponderante en las decisiones familiares. El ritual de boda conserva todavía formas poéticas (como los *parabienes*) y ceremonias tradicionales como *el rapto*, *el quedamento*, *el presente*, *el perdón*, etc.²² El compadrazgo tiene también vigencia en las relaciones sociales, los padrinos suelen cubrir gastos en el matrimonio y muerte de los ahijados.

La conducta comunitaria para beneficios en la comunidad ha ido perdiendo vigencia, y hay ahora una tendencia a ver mas por la ganancia individual que por la colectiva, sin embargo, sigue habiendo un comisario ejidal y un comisario municipal; ambos cargos nombrados por la comunidad²³. El sistema de gobernadores tradicionales que recaía en los mas viejos ya no se usa, y los mas viejos se quejan ahora de que los jóvenes solo les piden consejo cuando ya es muy tarde para arreglar las cosas. Existe un comisario ejidal y un comisario municipal, regidor, secretarios, y comandante 1° y 2°. Hay algunos cargos relacionados con obras o actividades comunales que se manejan por grupos llamados comités.

En la comunidad hay practicantes de diferentes religiones: pentecosteses, testigos de Jehová, presbiterianos y católicos. Como acertadamente señala Gabriel Moedano (1996), la mayoría de la población es católica y practica un catolicismo nominal, informal y esporádico. La organización de las actividades religiosas esta a cargo de las llamadas

²² Véase: García (1992) y Díaz (1995).

²³ Existe, por ejemplo, un convenio económico comunitario que sostienen con las compañías cerveceras. La comunidad cobra una cantidad por la entrada exclusiva de alguna marca cervecera a la población y este dinero es administrado y utilizado en obras de beneficio colectivo como drenaje, agua potable, jardín de niños, etc.

rezanderas o catequistas que son un grupo de mujeres voluntarias que usualmente eligen de entre ellas a una presidenta o mayordoma²⁴.

Existen creencias que subyacen en la vida de la gente de San Nicolás como *la sombra y el tono* o *nahual*, hay curanderos que se dedican exclusivamente a la *cura de animal* o a los males de *empacho*, *espanto*, o *mal de ojo*. Así mismo hay otras creencias arraigadas, como la concerniente a la capacidad de los lagartos de atraer el agua, o la particular concepción que tienen de la muerte²⁵.

Economía

Hasta hace unos 7 años, la mayoría de la gente se dedicaba prioritariamente a la agricultura, se sembraba: maíz, frijol, chile, calabaza, bule, ajonjolí, camote de bejuco, frijol de haba, papaya, sandía y mango²⁶. Al parecer la tierra ha sido sobreexplotada²⁷ y ya es poco fértil por lo que la actividad económica principal va transitando a la cría de ganado tanto para la producción de leche como de carne²⁸. Se reproduce el ganado mayor (vacas, caballos, mulas y burros) y menor (chivos, puercos y aves de corral). La ganadería casi ha sustituido por completo la actividad agrícola y las tierras son usadas a beneficio en este sentido. Es común que algunos trabajen en labores ganaderas para mestizos de otras

²⁴ Actualmente este grupo lo forman Julia Medina, Eufrocina Cisneros, Adelfa Marín, Guadalupe Marín y Zozima Noyola

²⁵ Véase: Aguirre Beltrán 1985: 164

²⁶ En tiempos anteriores a la revolución se sembró también algodón; producto que se vendía al terrateniente de la región.

²⁷ Otro factor que ha influido es el sobreuso de insecticidas lo cual ha repercutido en detrimento de la fertilidad de la tierra.

²⁸ Aunque la carne seca y las vísceras de res se consumen de vez en cuando entre la población; el maíz, el frijol y el chile forman parte del régimen alimenticio regular. En algunos casos, el queso, la leche y las aves de corral se agregan a esta dieta. La carne de iguana -por otro lado- es considerada un platillo especial y exquisito, por lo que es común que se den a la tarea de cazar estos animales.

localidades. Otra actividad que destaca es el cultivo de coco el cual se vende en Cuajinicuilapa, Copala y San Marcos.

Una alternativa a la problemática económica de la comunidad es la migración, muchos jóvenes, terminando la secundaria o la preparatoria (a los 18 años aproximadamente) se van a los E.U. Buena parte de la economía de la comunidad gira alrededor de lo que envían los emigrados a sus familiares y es rara la familia que no tiene a alguien en el norte. Los puntos de destino en E.U. son los estados de Carolina, Colorado y California principalmente. Debido a la constante migración hay un impacto cultural fuerte al interior de la comunidad que se refleja en la manera de vestir, de hablar, de caminar, de cortarse el cabello, y en general de comportarse de muchos jóvenes. Los primeros que empezaron a irse lo hicieron a mediados de los ochenta, en un comienzo se iban pocos, pero ahora suelen irse contingentes de 30 o 40 gentes. Regularmente la migración es de carácter definitivo aunque en algunos casos es temporal. Principalmente se desplaza la población económicamente activa y al parecer no ha habido familias completas que hallan emigrado. También es regular que las mujeres jóvenes se casen y se vayan al norte. El dinero que se envía desde afuera ha repercutido fuertemente en la economía de la comunidad, se invierte en ganado y en construir grandes casas de tipo urbano.

Relaciones interétnicas

En cuanto a las relaciones entre etnias de la región, Gabriel Moedano ha señalado: "Cada etnia se autoidentifica por las otras como diferente, por sus características tanto físicas como socioculturales. Tales diferencias se expresan en relaciones caracterizadas por estereotipos y actitudes de tensión, conflicto y aún violencia" (Moedano 1996:5). En San Nicolás los afroestizos se autonomban *morenos* y hacen sus propias diferencias de tipos

de moreno: *zambo, colorado, cuculustle o azul, puchunco, horcacucos o pelo enredado*, etc. Los criterios que utilizan para hacer las diferencias parten del color de piel y también de otros rasgos como el tipo de cabello, el carácter de la persona o la comunidad de procedencia. El contacto con las comunidades vecinas no siempre es cordial. Existe por ejemplo, cierto resentimiento contra la cabeza de municipio (Cuajinicuilapa) el cuál tiene un fundamento anclado en la propia identidad y en la detentación histórica del poder político y económico de la cabecera municipal. La relación actual entre indígenas y afroestizos, por otro lado, es reflejo del proceso histórico desigual generado en la colonia donde negros y mulatos ocuparon un lugar intermedio en la explotación de los indios. Es por esta razón que los indígenas son considerados como inferiores, resignados e indefensos, "no son gente de razón"²⁹. A su vez, "...los indígenas todavía ven con cierto temor y respeto a los negros adjudicándoles una superioridad y una naturaleza temeraria ..." (García 1992:6). La relación con los mestizos en general ha conservado -como en épocas coloniales- la asociación en la que los afroestizos prestan servicio como vaqueros en la actividad ganadera. Aún así, la comunidad de San Nicolás se caracterizó durante mucho tiempo por su hermetismo ante los extraños, y son varios los relatos sobre fallidas incursiones de los *blancos* o mestizos ya fuese como estudiosos³⁰, artistas³¹ o como comerciantes en la comunidad³². Como bien señala Moedano acerca de los estereotipos,

²⁹ A pesar de esto los afroestizos suelen reconocer la capacidad de organización y de toma de decisiones colectivas de beneficio común practicada por los grupos indígenas, característica que muchas veces carecen las comunidades afroestizas.

³⁰ "Cuando empezaron a venir aquí los antropólogos, como ora los viejos grandes que estaban, ¿dirían que estaban conformes? No!, que andan deseando ustedes de esos, sepa Dios que políticas, que hayan hecho... se enojaban, un pintor que estuvo aquí, quería pintar unos paisajes, no lo dejaron aquí, se iba a Montecillos, aquí no lo dejaron..." Entrevista personal a Melquiades Domínguez, San Nicolás Tolentino, Guerrero, 25 de julio de 1999.

³¹ El pintor Francisco Goitia a la edad de 80 años fue rechazado de la comunidad cuando intentó establecerse allí durante la última etapa de su vida para pintar.

³² Alguna vez se intento establecer en la comunidad un mercado ambulante pero este fue rechazado luego de poco tiempo a petición de los comerciantes locales. En últimas fechas se ha logrado consolidar una tienda CONASUPO en la plaza central de San Nicolás

prevalecen entre los mestizos ideas, anécdotas y chistes sobre rasgos característicos asociados al afromestizo como el arrojo, la infidelidad, la pereza, etc. Cristina Díaz (1995) se encargó ya de ubicar el peso real de alguno de estos rasgos: el queridato.

Aculturación y transculturación

Durante las últimas tres décadas, diversos factores han provocado cambios socioculturales significantes en San Nicolás. La carretera costera, la presencia de medios de comunicación³³, el incremento de servicios públicos y el auge en la migración son algunos de los hechos que mas impacto han tenido en la comunidad. El acelerado proceso de cambio en las tradiciones locales y el escaso reconocimiento de la cultura afromestiza como parte de la identidad nacional propició que a mediados de los ochenta emergiera el movimiento llamado “la tercera raíz” con el cuál se promovieron en la región diferentes proyectos culturales que comprendían encuentros, casas de cultura, museos, documentos en video, etc.³⁴ Las repercusiones de estas acciones se han dejado ver ahora en diferentes aspectos. Varias tradiciones se revitalizaron con los consiguientes riesgos y cambios que implican estos procesos. Para la comunidad de San Nicolás en particular, los visitantes se han hecho mas familiares, es curioso como la categoría generalizada en San Nicolás para identificar a los forasteros que se interesan en las costumbres es *ser de la cultura*. Si uno *viene de la cultura* regularmente la gente se muestra amistosa y dispuesta. No es difícil encontrarse en el léxico cotidiano de la comunidad la palabra antropólogo. Aun así, el

³³ Al parecer solo hay tres estaciones de radio en la región (Jamiltepec, Ometepec y Pinotepa), sin embargo, llegan a la comunidad señales radiadas de muchos otros lugares. Hace pocos años, comenzó a regularizarse la señal de TV (2 canales) y los servicios de televisión satelital. En la comunidad, al no haber radio local, se utiliza un sistema de amplificación en una casa cercana a la plaza central y desde allí se emiten avisos, anuncios y noticias de interés colectivo.

³⁴ Ya desde inicios de esa década algunos investigadores como Miguel Angel Gutiérrez habían incursionado en la zona.

movimiento que ha generado "la cultura" -en algún sentido- ha contribuido a producir en ciertos lugares una imagen de negro africano idealizado, imagen que poco corresponde a la mezcla biológica y cultural tan profunda que existe tanto con indígenas como con mestizos.

Festividades y manifestaciones musicales

En San Nicolás la mayor parte de las danzas y formas musicales tradicionales emergen en las festividades. Según Gabriel Moedano (1996) las fiestas de los afroestizos pueden tipificarse como: fiestas de santuarios regionales, ferias de carácter regional, ciclo de fiestas anuales, fiestas patronales y fiestas relacionadas con el ciclo de vida. De las ferias a San Nicolás le toca la primera del año el 7, 8 y 9 de Enero, dicho evento inicia el circuito de ferias regionales de la Costa Chica que terminan en semana santa³⁵. En esta fecha se efectúa la danza de *Los doce pares de Francia* la cual es bailada por niños en las calles de la comunidad y en el atrio de la iglesia, regularmente se contrata a una banda de viento de Ometepec que toca sones y chilenas. También se organizan otras actividades: se hacen peleas de gallos³⁶, hay juegos mecánicos, van comerciantes que venden comida o mercancía, y se organiza un baile con grupo musical. Antiguamente se hacía carnaval³⁷ a mediados de febrero o principios de marzo (el sábado siguiente al miércoles de ceniza) pero actualmente esta costumbre ha caído en desuso, en semana santa hay poca actividad en general. El 24 y 25 de julio se hace la fiesta mas grande y fastuosa de la comunidad: la

³⁵ A esta feria le siguen otras mas de carácter regional como la de Cuajinicuilapa (febrero); Colonia Miguel Alemán (febrero); Santo Domingo (marzo); Ometepec, Juchitán y San Marcos (abril), etc.

³⁶ Como en varias partes del país la tradición del palenque es arraigada. De acuerdo a los comentarios de Benjamin Fuentes, existen familias enteras dedicadas a la cría de gallos de pelea, y la labor es tomada tan en serio que "hay días en que los dueños de los gallos y sus familias no comen pero los gallos sí".

³⁷ El carnaval implicaba varias actividades: cuando se acercaba la fecha, con objeto de obtener fondos, se iba de casa en casa a recitarle *paspas* (versos propios de las noches de carnaval) a la gente para que cooperaran con dinero, trago o tabaco,. Durante el carnaval se cortejaba a las mujeres con agua florida contenida en cascarones de huevo que traían las *charras*, se hacían coplas sobre la pasión de Cristo, etc.

celebración en honor a Santiago Apóstol. Durante el primer día de la fiesta, jóvenes de ambos sexos montan a caballo en las calles de la comunidad. Según informes orales, dichos jinetes, representan a los grandes señores de España: las capitanas y los caballeros de la orden de Santiago. Los hombres van con ropa de charro y las mujeres con enaguas de terciopelo bordadas y adornadas con chaquira. Los días siguientes se hacen competencias de destreza a caballo que bien pueden conservar elementos medievales. Hay diferentes cargos que se van rotando³⁸ (presidente, segundo, comisionado, pajes) estos gestionan los compromisos de la fiesta: el contrato de la banda de viento, los bailes, los cohetes y las *cámaras*³⁹, las banderas, la comida (tamales, barbacoa) y bebida, y otras actividades. Se montan ramadas frente a las casas de las capitanas donde se come y se bebe.

Al parecer, a mediados de agosto se hace veneración a la virgen con rezos y música. En septiembre, el día 8 por la noche se vela a San Nicolás y al otro día se le hace una peregrinación con música, el 10 de septiembre se celebra la fiesta patronal de la comunidad, por la mañana, hacen velación al santo con música, poco después, en las calles de la población se baila la danza de *El toro de petate* acompañado de tamborcito y violín, los músicos son Gil Petatán y Diuvigildo Peñaloza. La danza tiene un número de *sones* específicos los cuáles se alternan con relaciones que recitan los mismos danzantes. Pasando la fiesta (el 12 de sep.) los participantes de la danza del toro se van a Zitlala en 2 o 3 camionetas a bailar al santo allá (pues el icono original de San Nicolás se encuentra en ese sitio). El 15 de septiembre se celebra la independencia con el *grito*, el día 16 se hace la danza de *La América contra los Guachupines*, donde se representa una batalla en la que

³⁸ Estos cargos son designados por las autoridades de la fiesta, cuando alguien no puede asumir el compromiso tiene que compensar con un bien comunitario como hacer una banca para la iglesia, etc.

³⁹ La *cámara* es un tubo pequeño de metal que labra un herrero. En la parte inferior tiene un pequeño orificio por el que se le introduce pólvora, después se le pone tierra que se comprime, le hacen un caminito de pólvora y se enciende. Las explosiones se escuchan hasta las comunidades vecinas.

participa mucha gente con cohetes, arcos y flechas, y hay *música de viento*. La celebración remata con la organización de un jaripeo en los corrales donde hay monta de toros y diferentes destrezas a caballo. Durante el mes de octubre no hay mucha actividad, excepto cuando se organiza, en ocasiones, la ejecución de danzas de conquista. Para el 1 y 2 de noviembre se hacen ofrendas de muertos en las casas y se rinde respeto a los difuntos en *camposanto*; hacen misa con música y viene la danza de *diablos* de las comunidades de Montecillos y de Cuajinicuilapa. En diciembre la práctica generalizada es la posada y las pastorelas en la época navideña. En dichas pastorelas se tocan *vinuetes* con violín y se ejecuta la danza de *pastoras* y de *la mariposa*.

Durante las fiestas emergen diferentes géneros bailables como el *corrido* y la *chilena*, también *boleros* y *danzones*⁴⁰. Al parecer, en San Nicolás *la chilena* no goza ya de tanta popularidad como antaño, por el contrario, el *corrido* aún conserva su vigencia en la comunidad.

La práctica religiosa en San Nicolás comprende además ritos de paso del ciclo de vida en los que la actividad musical es importante. Costumbres como el funeral de *angelito*⁴¹ (cuando muere un infante), implican formas versificadas⁴² (llamadas *parabienes*) que alternan con música de violín y guitarra. Se tocan en estas ocasiones *vinuetes* y *sones* alegres que bailan varios niños alrededor del cuerpo del pequeño difunto. Según informes, esto representa la llegada y acogida del *angelito* al cielo por otros ángeles. Para llevar el

⁴⁰ En la localidad existe una pequeña banda de *música de viento* o *chile frito*, que consta de dos trompetas, *saxor* o *tacuarita*, *baritono* o *bombardino*, *redoblante* y *tambora*. Esta agrupación es la que conserva un repertorio mayor y variado en géneros.

⁴¹ Como en otras partes del país, la muerte de un niño no es necesariamente un hecho triste, el niño, al no haber pecado, pasa a convertirse en un “*angelito*”. Hasta hace todavía tres décadas el índice de mortandad infantil era muy alto, las principales causas de muerte infantil que se mencionan son las enfermedades gastrointestinales y la picadura de alacrán.

⁴² Es importante mencionar que el relevante papel que juega la oralidad y la lengua entre los afroestizos aflora tanto en la vida cotidiana como en la mayoría de las actividades donde hay manifestaciones musicales.

cuerpo a sepultar se le hace una mesa adornada con varas entrelazadas en forma de arco. Al considerarse una dicha la calidad que confiere el ser *angelito* los padres antiguamente organizaban fiesta en la que el baile de *artesa* no podía faltar. Se hacía un baile recién ocurría el fallecimiento y otro cuando terminaba el novenario. Los funerales de adultos suelen acompañarse, en cambio, con música de banda y ritos de entierro diferentes y particulares.

Diversos autores (Moedano 1980, 1988a, 1988b, 1997; Aparicio 1993; Gutiérrez 1993; Díaz 1994) han abordado ya este tema.

LOS SONES DE ARTESA EN SAN NICOLÁS

*Esto que está, ya no es.
Es una sombra nada más
de lo que era ...*

Melquiades Domínguez

INSTRUMENTOS MUSICALES

Conjunto instrumental ¹

La dotación reconocida por los músicos de San Nicolás como más antigua se conforma por artesa, cajón, violín y guacharasca (acompañando a una o dos voces)². Esta instrumentación no es necesariamente rígida, los instrumentos pueden ocasionalmente variar según las condiciones del lugar en donde se toquen y la disponibilidad de los músicos. La artesa puede ser sustituida por una tarima; el violín puede ser reemplazado por un requinto³; los “tamboreadores” o tapeadores de cajón pueden llegar a ser menos de tres (que es el número habitual de ejecutantes); la guacharasca puede omitirse. Aún así, los músicos están conscientes de cuáles son los instrumentos que conforman la instrumentación tradicional y consecuentemente buscan conservar ese modelo. Regularmente la agrupación que los interpreta consta de 5 o 6 ejecutantes mas la pareja que zapatea en la artesa. La dotación mínima de ejecutantes puede llegar a ser hasta de 3 músicos.

¹ Los instrumentos descritos son los que estuvieron en uso durante el periodo en que realicé trabajo de campo en San Nicolás.

² Algunos autores hablan del antiguo uso de arpa, guaje rallado, cántaro, jarana y bajo de espiga dentro del conjunto instrumental tradicional de artesa en la región. De los informes que recogí en San Nicolás solo los últimos tres instrumentos fueron mencionados como probables itinerantes en la tradición.

³ Esporádicamente es invitado a participar un requintista en el conjunto de artesa cuando el violinista no puede asistir. El músico del requinto se llama Ildefonso Rendón Mayo y es vecino de la comunidad de San Nicolás.

El acomodo espacial de los músicos cuando ejecutan varía, pero suele estar (vistos de frente) la artesa colocada a la izquierda junto con los bailadores, siguen al centro el cantador y el violinista, y a la derecha el músico de la guacharasca con los *tamboreadores* en el cajón. Tanto el violín, como el cajón, la guacharasca y el canto son ejecutados sólo por varones. La participación de las mujeres se destaca en el baile acompañando sonoramente con la artesa a estos instrumentos.

Tanto la guacharasca, como la artesa y el cajón son usados exclusivamente para los *sones de artesa*. El violín esta vinculado a otras formas de expresión en San Nicolás como la danza del toro de petate, los velorios de angelito y las pastorelas.



Baile de artesa (Foto 1)

- Artesa

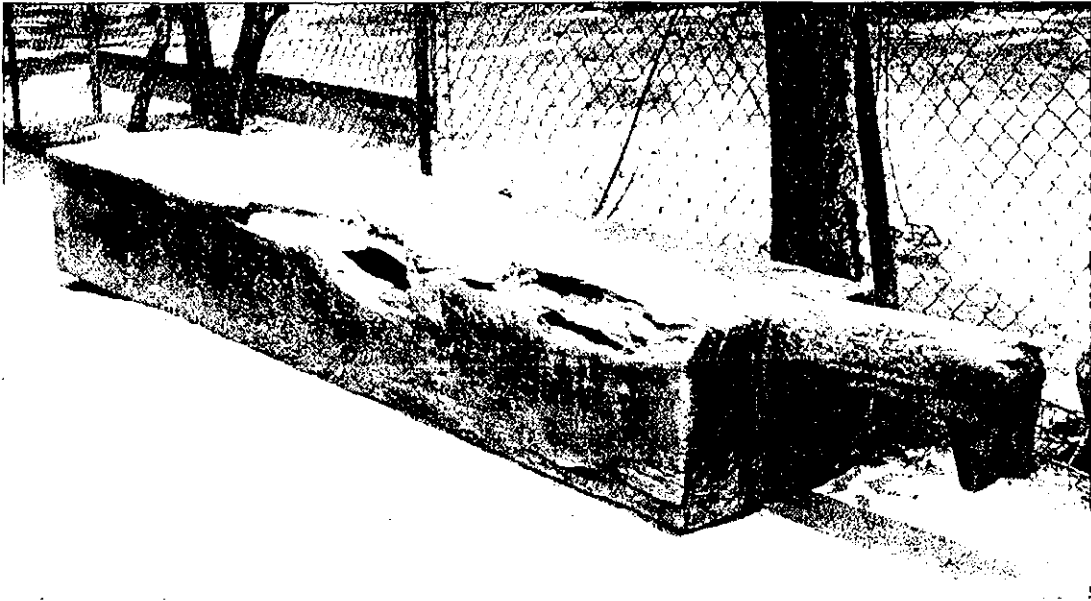
Identificación, descripción y clasificación organológica

Artesa fue el único término con el que escuché que la población local se refiriera a este instrumento aun cuando algunos investigadores afirman que en la región también se le designa como *canao* (Moreno 1989: 47; Stanford 1999: 5). La *artesa*⁴ es un cajón de madera de parota (semejante a una tarima) de aproximadamente 3800 mm. x 670 mm. x 470 mm. que en sus extremos más largos esta terminada de manera zoomórfica. La figura animal que se labra en las puntas puede ser la de un toro, una vaca, un caballo o algún otro animal. Para su denominación (en términos *éticos*) ha sido común considerar la artesa como un tipo de tarima (Moreno 1989:47; Chamorro 1984:72, Ochoa Campos 1987 :78; Contreras 1988:119; Stanford 1999: 5). Para los músicos (*emicamente*) hay marcadas diferencias entre tarima y artesa, tanto de origen y uso como de construcción. Al referirle el tema de la tarima a don Francisco 'Chico' Petatán, el violinista, me contó de una ocasión en la que los invitaron a tocar y les cuestionaban el transporte de la artesa: "*dijo uno de Cuaji: pero allá hay tarima*" y don Chico contestó: "*No, el origen acá fue la artesa, la artesa es la que... no... la tarima, esa es para bailar lo los estudiantes, los de bailables, pero nosotros vamos con la artesa...*". Chico agrega además que la tarima consta de tablas pegadas y que la artesa esta hecha de una sola pieza. Respecto a la procedencia don Melquiades me especificó que la tarima es costumbre del "abuelo español" y la artesa es herencia del "abuelo africano". Hago énfasis en estas diferencias no solo porque los músicos me las refirieron sino porque a veces en la literatura afín se ha generalizado -al menos en el caso de San Nicolás- indiferentemente (Moreno 1989: 47; Ochoa 1987: 78,127) el uso de

⁴ La definición del diccionario dice: Artesa. (Del gr. αρτος , pan) f. Cajón cuadrilongo, por lo común de madera, que por sus cuatro lados va angostando hacia el fondo. Sirve para amasar el pan y para otros usos. (Real 1956:

estos dos términos.

Artesa de uso actual en San Nicolás. (Foto 2)



Para denominar la superficie de baile de la artesa no se utiliza ningún término, las únicas partes que cuentan con nombre son las obvias: cabeza y cola. La artesa lleva un orificio en uno de los costados al que se le denomina simplemente *agujero*, *hueco* u *hoyo*. Esta cavidad tiene una doble función. Cuando en las antiguas bodas la pareja de novios abría el baile, se tiraba uno o varios cohetes dentro de este orificio y por medio del golpe seco que producía el sonido en la tierra se comunicaba a la gente de la comunidad que ya estaba bailando la novia (por lo que tenía que apresurar su llegada al festejo). También se dice que este hueco sirve para que 'salga la voz' al efectuarse el zapateo.

En términos de clasificación⁵ la artesa podría ubicarse como idiófono de golpe directo

128)

⁵ La clasificación esta basada en la revisión que hace Ana Victoria Casanova a la Sistemática de los instrumentos musicales de Curt Sachs y Erich von Hornbostel. Arturo Chamorro (1984:82,134) ensayó una clasificación (tanto para el cajón como para la artesa) de acuerdo a la técnica de ejecución, materiales de construcción, escala de dureza y taxonomía simbólica en organigramas basada en las propuestas de Mantle Hood (1971). En el apéndice 1 anexo dicha clasificación.

de percusión en forma⁶ de vaso (111.24). Si hacemos caso de la subdivisión que para los vasos hace Casanova puede incluirse como caja independiente (111.244.1).



Artesa inmediata anterior a la de actual uso en San Nicolás (Foto 3)

Construcción

Para hacer la artesa se utiliza madera de parota (también llamado guanacaste⁷ o guanacastle), un árbol de tronco grisáceo muy común en la región. Este árbol es muy apreciado por los habitantes del lugar y suele sembrársele en los cascos⁸ de los ranchos por varias

⁶ Chamorro (1984:58) la ubica extrañamente como 111.22 considerándola placa o lámina.

⁷ Guanacaste. (Del azt. *cuahuitl*, árbol, y *nacaztli*, oreja, por la forma del fruto, / *Enterolobium cyclocarpum*.) m. Árbol, gigantesco de las leguminosas, propio de la región ístmica y central de la América, en tierra caliente; echa frutos en vainas enroscadas, a lo cual debe su nombre; la madera se usa en construcciones rurales; hojas compuestas de hojuelas menudas que se cierran por la noche; la semilla se emplea como medicina contra mordeduras de víboras. No es la misma planta que llamaban así los aztecas: ésta era una enredadera. Lleva numerosos nombres vulgares a través de su área de dispersión: *orejón*, *parota*, *piche*, *cascabe*, *sonaja*. – VARS.: *conacaste*, *cuanacastle* o *cuanacaztle*, *huanacaztle*, *huinecaztle*; *nacaztle* o *nacaxtle*. (Santamaria 1959: 572)

⁸ Casco es la denominación local de la parte central desde donde se controla un rancho.

razones. Además de que la madera por sus propiedades acústicas⁹ es muy valorada, el fruto que produce (llamado 'oreja' o 'cuanacastla'), cae del árbol y alimenta continuamente al ganado. Como es un árbol frondoso, proporciona amplia sombra a estos animales en las horas más calurosas. De manera indirecta el mismo ganado contribuye a sembrar la parota, pues al comerse el fruto y no masticar la semilla, esta se incluye íntegramente en el estiércol que se esparcirá en los campos para crecer.

Según don Efrén, la parota destinada a convertirse en artesa "tiene que tener de perdida unos 3 m. de ancho" y agrega: "son arboles muy viejos, aquí ya casi se terminaron pero para Oaxaca todavía hay grandes, aquí había unos parotones grandísimos pero como entró un desmonte de parte del gobierno, hicieron unas tierras de riego para la siembra y [...] tumbaron parotones como de cuatro metros de ancho...". Actualmente se corta el árbol, antiguamente se utilizaban parotas que se arrancaban del suelo de viejas y parte de la raíz se utilizaba para labrar la cabeza.

Al inicio se corta el 'cañón' del árbol y con la motosierra se hace un 'tablón' o 'trozo' en cuadro. Después se va quitando el 'zámago', que es la parte externa y blanca de la parota, con hacha y *hachazuela* (hacha de menores dimensiones). Luego de quitar las cortezas de zámago, se llega al 'hueso' o corazón del tronco, el cuál es rajado en la parte del centro con motosierra para hacer "cuadritos no ofendiendo la orilla". Se sacan los 'bocaos' o 'piezas' con hachazuela y poco a poco se va descarnando adelgazando la madera hasta dejar las orillas con el hueco al centro. El terminado se hace con cepillo de carpintero y piedra para pulir. Al parecer este proceso toma tres o cuatro días. Es curioso que en San Nicolás la artesa no suela pintarse ni tener motivos grabados o usar decorados de papel como la de Ometepec o la de

⁹ De parota se hacen otros instrumentos en el territorio nacional, como la tamborita en tierra caliente.

Tapextla.

Las dimensiones de las artesas varían, cuando llegué por primera vez a San Nicolás la comunidad tenía dos artesas¹⁰, las dimensiones que registré de éstas fueron:

Artesa (anterior) [longitud total = 2620 mm., ancho 980 mm., alto 590 mm., no tiene cola labrada, largo de la cabeza 540 mm.] (foto 3)

Artesa (actual) [longitud total = 4440 mm., ancho 670 mm., alto 470 mm., cabeza 63 mm., cola 340 mm.] (foto 2)¹¹



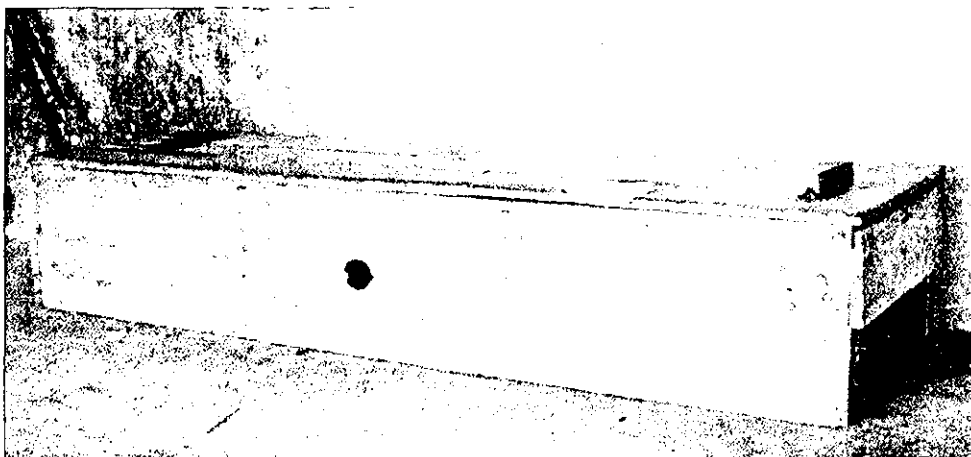
Artesa de Cuajinicuilapa (Foto 4)

Además de las dos artesas que había a mi llegada, existía también una tarima que, según informes, auspició Miguel Ángel Gutiérrez en la década de los ochenta (Foto 5). Dicha

¹⁰ Actualmente existen varias artesas en la región, Cuajinicuilapa [dimensiones: largo total = 3130 mm., ancho 830 mm., alto 440 mm., cabeza 660 mm., cola 600 mm.], Tapextla y El Ciruelo conservan una o más artesas en su comunidad. Al parecer solo cuentan con músicos las comunidades de El Ciruelo y San Nicolás, y con bailadores todas. En Ometepec existe un grupo coreográfico que suele hacer presentaciones bailando con discos grabados de los músicos de artesas de San Nicolás.

¹¹ Las cabezas y colas pueden o no formar parte del cuerpo, es decir, en el caso de la que se conserva en Cuajinicuilapa la cabeza y la cola toman parte de la superficie de baile (foto 4). La cabeza y cola de dicha artesas

tarima puede inferirse como construida sobre "medidas ideales" (pues no dependía de las medidas ya determinadas por el árbol disponible sino de tabloncillos adquiridos) tiene de largo 3650 mm., de ancho 950 mm., y de alto 660 mm. No conserva ni la cabeza ni la cola que estaban añadidas inicialmente al cuerpo por medio de clavos. Las dimensiones máximas de las artesas antiguas que recuerda Efrén sobre todo contrastan de las actuales por la anchura (1 metro aproximadamente).



Tarima (Foto 5)

La confección de la artesa, al inicio, es muy similar a la de los antiguos "cayucos" o canoas, sólo que en lugar de proa de la embarcación se labra la cabeza de un animal y en vez de popa se labra la cola, el fondo, a su vez, es plano y no terminado en filo. Se usan herramientas tradicionales como el hacha convencional y la *hachazuela*, y algunas modernas como la motosierra. Antiguamente todo se hacía a mano, tardaban en hacerlas más de dos o tres semanas. Mucha gente de la comunidad participaba en la construcción a través de las "fajinas" que eran maneras de organizarse colectivamente para labores que requirieran del trabajo de varios individuos.

Ultimamente en San Nicolás no ha habido mucha suerte con las artesas, la superficie de baile de la artesa anterior se rajo al poco tiempo de uso. Los músicos aseguran que no era de una sola pieza y que tenía una parte falsa clavada en la superficie donde se baila. Fue construida por un nativo de Tapextla (de apellido Montealbán) que también construyó la que se conserva en esta misma comunidad y otra que esta en una población cercana llamada El Ciruelo. La artesa de uso actual en San Nicolás fue construida por don Efrén Noyola (tamboreador) y los músicos. Ellos mismos admiten que dicha artesa esta muy gruesa y no tiene voz, a su parecer “esta mal hecha, se hizo de improviso, esta muy gruesa¹² y esta pesada”. También hay consenso en que la artesa de uso actual en Tapextla es la que tiene mejor sonido. En ocasiones dicha artesa ha sido pedida en préstamo por los músicos de San Nicolás cuando han sido invitados a tocar en otros lugares. Por este mismo motivo se consideran en continua deuda con la población de Tapextla.



Detalle del corte longitudinal de una artesa (Foto 6)

¹² El grosor de la superficie sobre la que se baila generalmente es de una pulgada o una pulgada y media para que el instrumento “tenga voz y no sea de sonido ladino”. La superficie de baile de la artesa mencionada tiene casi 3 pulgadas de grueso (foto 6).

Historia

La procedencia de las tarimas en México todavía es incierta aun cuando su uso se menciona desde la época colonial. Al parecer sus orígenes podrían ubicarse en Oceanía (Contreras 1988:82,119) pues con esta región hubo continuo intercambio durante la colonia a través de la Nao que llegaba al puerto de Acapulco (además de ser una de las pocas partes junto con Andalucía donde se acostumbraba el zapateo).



Cabeza de la artesa (Foto 7)

A saber, las tarimas en México son de tres tipos: de entablado (como tarima convencional), de una sola pieza (como artesa o batea) y de tabla(s) sobre cavidad en el suelo. Es curioso que las tarimas del golfo¹³ (por sus características de construcción) presenten cierta afinidad con los tablados andaluces y las del Pacífico (en su mayoría de una sola pieza a excepción de Tixtla) muestren alguna asociación con tablas utilizadas en oriente. Es probable que un estudio

¹³ Agradezco a Rubén Luengas sus comentarios para hacerme ver que en el litoral del pacífico hay una tendencia a construir bateas o artesas de una sola pieza y que en el lado del golfo son más comunes las tarimas hechas de tablas unidas.

comparativo detallado tanto organológico como coreográfico pueda arrojar mas información sobre este punto. Por otro lado, es también interesante que las tarimas se desarrollaron sobre todo en los litorales, donde existe mayor concentración de población afroestiza (aunque las hay tierra adentro como en el caso de los coras donde existe el son de tarima interpretado con violín y guitarra, y que se zapatea en una tarima de tronco ahuecado; o el caso de la sierra gorda donde en ocasiones se zapatea sobre tablas apuntaladas que cubren una gran cavidad en el suelo).

En la literatura concerniente a la música de la región suele afirmarse que la artesa es una canoa invertida sobre el suelo (Ochoa 1968:335; Moreno 1989:47; Stanford 1981; Chamorro 1984:72; Stanford 1984:41; López 1967; García 1994:15; Villanueva 1997: 3), y que es sobre dicha canoa donde se bailan *sones* y *chilenas* en los fandangos. Si bien la artesa se construye –en un comienzo- de manera similar a como se construían las antiguas canoas de la zona, no conozco ninguna evidencia sólida de que se halla bailado sobre canoas alguna vez. En general, en San Nicolás solo algunos coinciden vagamente con esta idea (al parecer mas influidos por los comentarios de los investigadores que han transitado el lugar que por la propia tradición oral). Desde mi perspectiva hubo una confusión que surgió de los primeros cronistas y estudiosos al tratar de describir las artesas usando como referencia la forma de una canoa. Es probable que la idea de las canoas¹⁴ haya sido reproducida íntegramente por investigadores subsecuentes sin reparo alguno en comprobar tales informes con trabajo de campo en la zona.

Las *artesas* se han construido en San Nicolás desde hace mucho tiempo, con la figura

¹⁴ En realidad, de las ocasiones en que he estado en San Nicolás, nunca he visto una sola canoa, mas aún, la canoa ha caído en franco desuso en la región y existen ya pocas embarcaciones hechas de una sola pieza; la actividad pesquera en la zona se conserva con el uso de lanchas de fibra de vidrio con motor.

de un animal labrada en sus extremos y con la función exprofesa de bailar sobre ellas. En mi opinión, los orígenes de la tradición están mas ligados a la forma de la propia *artesa*, que toma aquí marcada relevancia en cuanto a su contenido simbólico. Acerca de la forma de los instrumentos Geneviève Dournon dice: “El antropomorfismo o zoomorfismo de algunos instrumentos o de su decoración pintada, esculpida o grabada, pueden contribuir considerablemente a captar los conceptos subyacentes a la representación del mundo y la cosmogonía de tal o cuál sociedad” (1981:25). En el caso de la *artesa* es muy probable que el uso y función de origen estén directamente relacionados con su morfología. A decir de don Melquiades Domínguez¹⁵, cantante de la agrupación, la *artesa* contiene en su forma un significado. Al comentar sobre la figura zoomórfica labrada en la *artesa* me dijo:

Es una figura de caballo, esa *artesa*, los negros africanos que se quedaron aquí, cuando ya tuvieron libertad de hacer sus ritos, ellos hicieron la *artesa* en figura de caballo en recuerdo de que a ellos los habían traído acá para restituir al indio que no podía domar un caballo¹⁶, porque el indio al caballo, pues... no es muy bueno para de a caballo, ahora sí porque ya están cruzados, pero primero no..., el ganado tampoco lo podía domar... es un recuerdo de que ellos vinieron a domar al caballo.

La ganadería, “como universo de referencia común”¹⁷ a una población de procedencia cultural diversa, jugó un papel importante en la integración de las comunidades afroestizas. Es

¹⁵ Entrevista personal a Melquiades Domínguez, 20 de Junio de 1999, San Nicolás, Guerrero.

¹⁶ "Durante el siglo XVI, periodo formativo de las haciendas, caporales y vaqueros son negros, esclavos negros inmigrados, originarios de África conocedores del arte de la vaquería. Como es bien sabido, los indios mesoamericanos ignoran la domesticación del ganado vacuno durante el periodo de su evolución cultural hasta la invasión europea; ésta pone obstáculos al aprendizaje del pastoreo por los naturales e interdice la monta del caballo por razones de seguridad. Con la criollización de la esclavitud y la amalgamación racial, los caporales y vaqueros negros son sustituidos -en el correr de los años- por hombres de mezcla, esto es, por pardos hijos del indio y negro, y por mulatos, producto de la unión de negro y blanco..." (Aguirre 1992:222)

¹⁷ Françoise Neff y Miguel Angel Gutiérrez han apuntado también la importancia de la ganadería en algunas comunidades afroestizas: “La actividad ganadera, compartida por seres que la esclavitud había desarraigado de sus tierras, despojada de sus lenguas, de sus culturas, constituyó muy pronto un universo de referencia común, dando lugar a la posibilidad de expresar una nueva realidad colectiva que sirvió de cimiento para la cohesión e identidad del grupo” (1985:24).

posible que se haya tratado de perdurar en el recuerdo (a través de baile y música¹⁸), la destreza de los africanos y sus descendientes para la doma del ganado. No es casual que sean figuras de toro, vaca o caballo principalmente las que llevan las artesas afromestizas, pues bien pudieron haber sido bateas¹⁹ escarbadas como las que se utilizan en los fandangos y música de *tabla* de la cercana región de tierra caliente, es decir, sin forma animal alguna. Tampoco es casual que incluso hoy prevalezca la idea, entre los propios afromestizos de San Nicolás, de que tradicionalmente ellos han sido y son los encargados de someter a las bestias, esto es más que evidente en la fiesta de Santiago Apóstol²⁰. La manera en la que montan y el orgullo para hacerlo dejan claro en todo momento que ellos dominan al animal. La misma fiesta parece ser en sí un concurso/competencia en la que, tanto hombres como mujeres, reafirman sus virtudes particulares y rasgos característicos de identidad.

Es factible que a través de las manifestaciones artísticas se hayan significado muchas de las vivencias y convicciones comunes. Tomando en cuenta la procedencia de estas comunidades conformadas en buena medida por descendientes de ‘cimarrones’, 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.

Al abundar sobre la forma de la cabeza labrada en la artesa, don Melquiades agregó:

MD: le hace la forma del animal que quiera, forma de vaca, forma de caballo, forma de tigre, como quiera, aquí estaba uno que decía que si queríamos lo hacía uno con forma de cara de tigre y dijeron que no, porque en la tradición pues lo natural era caballo, pero si, orita puede ponerle en la forma que uno quiera

CR: ¿un animal?

MR: un animal, pero lo tradicional era eso, lo tradicional era caballo, según decían que una era en recuerdo,

¹⁸ “ [...] el folclor tiene una importante función como medio para participar de una identidad, [...] en el caso de los afromestizos que nos ocupan, ha contribuido a mantener y a manifestar en forma simbólica la unidad distintiva del grupo.”(Moedano 1980: 26)

¹⁹ Utilizadas cotidianamente como abrevaderos para animales, véase Contreras (1988:119).

²⁰ Como es sabido, Santiago Apóstol es representado generalmente a caballo. La fiesta en honor a este santo unifica a la región y tiene además, como en otras partes del país, fuertes vínculos a la imagen y presencia equina.

otra era para molestar al blanco y con eso hasta se molestaban con ese ruido porque al bailar en el caballo hacían de cuenta que estaban bailando en un blanco, fue como, es como molestarlos, lo hicieron como recuerdo pero era para molestar, si, con el ruido lo molestaban y luego que lo comparaban con un blanco que estaban bailando sobre de él... [...]

CR: ¿el caballo quería decir el blanco?

MR: el blanco, porque estaban bailando sobre de él, domamos caballos, contimas blancos, como ellos se libertaron por medio de las armas, no le pudieron pues, los querían exterminar²¹, les metieron indios y no pudieron, les metieron negro y no le pudieron porque entre los negros aquí que están, aquí es el negro cimarrón y en Cuajinicuilapa había negros cimarrones pero se fueron a servirle a los blancos voluntarios, y estos todavía estaban con el sentimiento de que habían sido esclavos del blanco [...] entonces ya esta gente aquellos les decían los *negros blanqueros* y aquellos les decían que los *aleznillos*²² a los cimarrones porque estos no le sirvieron al blanco voluntarios, como esclavos sí...

Tanto en el virreinato como en la colonia hubo frecuentes menciones al uso de la música por parte de la población de origen africano para satirizar y ridiculizar las costumbres españolas. El énfasis de don Melquiades²³ en la tradicionalidad de labrar una figura de caballo en la artesa, refiere directamente al recuerdo cimarrón de burlarse de los *blancos* cuando los primeros bailaban sobre el tronco ahuecado. Al asociar²⁴ 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; un sentimiento que expresaba dignidad, libertad y no sujeción.

Es muy probable que esta forma de burla, haya sido un código solo compartido entre cimarrones. Al platicar sobre esto con don Efrén²⁵ sugirió que tal burla no era del conocimiento de los *blancos* :

EN: [...] porque según lo hacían para burlarse de los blancos, porque los negros cuando los trajeron, porque ellos bailaban como quien dice arriba de los blancos para burlarse, y hicieron esto, antes osados los

²¹ Aguirre Beltrán ha ya documentado en *Cuijla* estas incursiones donde soldados españoles lideraron tanto indígenas como negros para tratar de someter diferentes *palenques* al orden colonial.

²² Este es otro término usado en San Nicolás para denominar la iguana.

²³ Melquiades señala también lo molesta que debe haber sido la sonoridad del taloneo a oídos españoles acostumbrados a la donosura musical europea colonial.

²⁴ Asociación que pudo haber sido compartida por los nativos mesoamericanos al iniciar la colonia.

²⁵ Entrevista personal a Efrén Noyola, 11 de septiembre de 1999, San Nicolás, Guerrero.

cimarrones negros ...

CR: ¿cómo si el caballo fuera un blanco?

EN: ándele, así, pero que ellos sabían nomás, pues... ellos sabían.

Desde mi perspectiva, estos conceptos actualmente no son considerados por los músicos como un secreto, aun así, no parecen ser muy conocidos al interior de la comunidad ni fuera de esta. En general, la tradición de artesa en su conjunto es considerada en San Nicolás como algo perteneciente a los viejos y es probable que por ello, casi nadie de la población local haya sabido decirme que quería decir la figura labrada en la artesa. Algunos autores han considerado la forma animal de la artesa como puramente ornamental. Las declaraciones de don Melquiades parecen atribuirle mas que meros propósitos decorativos. Evidentemente sería interesante investigar acerca de estos conceptos con la gente mayor de otras comunidades donde floreció también esta tradición.

Establecer una genealogía de artesas en San Nicolás es muy difícil. Aun así, a través de la memoria de Melquiades se puede dibujar una cierta línea de procedencia. La primer artesa que él recuerda en San Nicolás la construyó Santos Petatán cuando Melquiades tenía alrededor de 8 o 9 años (alrededor de 1931). Cuando esta artesa se rompió la tradición quedó ligeramente relegada. Paz Marín mandó hacer mas tarde otra artesa. Cuando se rompió esta se suspendió por largo tiempo. En la época de los setenta hicieron una tercera Filiberto, Silviano y Tiburcio, los pedazos de esa artesa fueron los que encontró Miguel Angel Gutiérrez en 1984. Gutiérrez auspició entonces la hechura de una tarima emergente con cabeza y cola sobrepuestas (para inaugurar la casa de cultura local). Más tarde Rafael Rebollar (a principios de los noventa) con objeto de filmar algunas de las costumbres de San Nicolás promovió la hechura de otra artesa. Parece que poco después, un presidente municipal de Cuajinicuilapa, Simitrio Clavel gestionó con el gobierno del estado, la confección de otra artesa (con cabeza de vaca) que mandaron

construir en Tapextla. Esta última duró muy poco tiempo por lo que retornaron al uso de la anterior donada por Rebollar. La artesa hecha en Tapextla costó alrededor de \$5.000. Según don Efrén el costo actual de una artesa oscilaría alrededor de los \$15,000.

Ejecución

Respecto a su ejecución, la artesa se percute directamente con los pies en acción de danza, es decir, se zapatea o taconeá. Generalmente se baila en parejas de hombre con mujer, pero también pueden ser dos mujeres con un hombre, o dos o más mujeres solas (Foto1). Participa en el baile gente de todas las edades. No necesariamente se tiene que bailar descalzo, aunque la mayoría de las mujeres así lo hacen. La artesa como el cajón no usa calzas para ejecutarse. Se dice que antiguamente a ambos instrumentos se les ponían calzas para levantarlos ligeramente del suelo y dejar que emitieran mejor el sonido.

Las artesas en general han sido propiedad comunitaria aunque se dice que en tiempos antiguos había hasta cuatro o cinco artesas en el pueblo y cada una le pertenecía a diferente dueño. La artesa en San Nicolás no tiene un lugar definido de estancia, regularmente se encuentra al aire libre en el atrio de la Iglesia aunque ocasionalmente se queda en el último lugar donde se haya usado.

- Cajón

Identificación, descripción y clasificación organológica

El *cajón* es una caja de 880 x 220 x 450 mm. hecha de tablas de madera de parota ensambladas y clavadas entre sí (Foto 7). El cajón²⁶ muestra cinco caras sólidas y una

²⁶ Gabriel Moedano (1996:14) documentó "un tambor o 'tarimba' rectangular de un solo parche" que vio

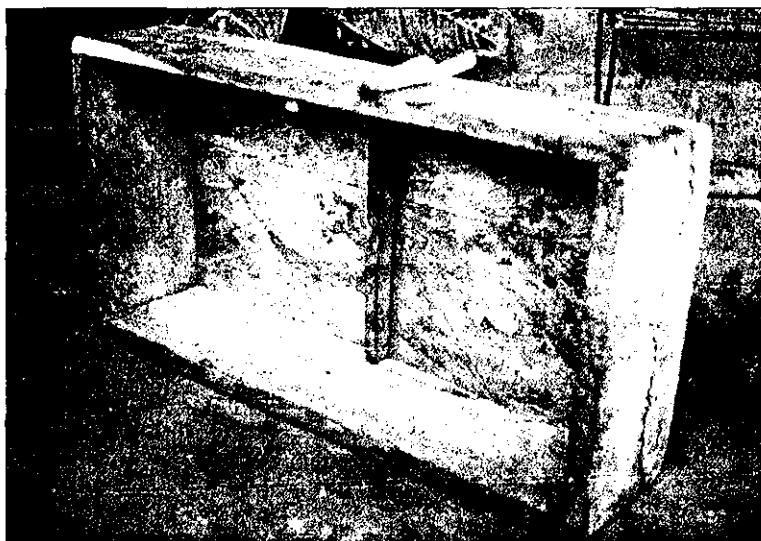
superficie abierta. En una de sus caras mas angostas tiene una pequeña ranura para “que salga la voz”. Es de destacar que el lado que tiene la superficie de madera más amplia tiene clavada por encima una membrana tensa de piel de venado. La membrana tensa no vibra (a pesar de que la superficie sobre la que se extiende es relativamente irregular al constituirse de dos tablas juntas) por tal razón no emite sonido y no puede considerársele membranófono. Además “los membranófonos se reconocen porque producen sonido mediante la excitación de una o varias membranas tendidas sobre aberturas”(Chamorro 1984:53). Según los músicos, dicha membrana altera las cualidades sonoras del instrumento (los músicos están muy claros en señalar que sin la membrana no suena igual) y evita que se lastimen la mano al percutir. Aparentemente no se utiliza ningún medio para mantener tensa la membrana (excepto las calurosas condiciones climatológicas de la región) además de los clavos con que esta sujeta. El cajón no esta pintado, ni lleva ornamentación o inscripción alguna.



Cajón (Foto 7)

ejecutar en Cuajinicuilapa en 1970. El autor menciona además que este tambor podía ser sustituido por "una tabla que se percutía sobre una excavación en el suelo" (como lo registró en un fandango de Piedra Ancha, Jamiltepec en 1972). También Thomas Stanford (1962:194) habla del uso del cajón entre los mixtecos de Jamiltepec, el tipo de ejecución que describe presenta mucha similitud con la manera de tocar el cajón en San Nicolás.

La clasificación del cajón presenta algunas dificultades. Casanova considera al cajón usado en Cuba como 111.244.1, es decir, idiófono de golpe directo de percusión en forma de vaso y subdividido como caja independiente (la subdivisión 243 es para cáscaras o bules y la 244 para cajones). Si el concepto de vaso comprende ser recipiente de un líquido, entonces el tipo de cajón usado en San Nicolás no entraría en este rubro pues esta construido por tablas clavadas entre sí (a menos de tomar el cuero de venado como contenedor). Ahora, si el criterio solo refiere a la forma aparente del cuerpo que vibra, entonces se podría incluir en tal clasificación y hasta podría agregársele como división final: cajón ensamblado, con membrana tensa clavada y en posición invertida sobre el suelo para percutirse. En el sistema propuesto por Dournon (1992: 260) tampoco encaja fácilmente en los rubros propuestos. En dicho sistema su clasificación se acercaría curiosamente al de las jícaras africanas percutidas de manera invertida sobre el suelo (122.22 = *gaasay* de Shongai), solo que en una modalidad no contemplada por Dournon: vaso de percusión cuadrilongo o en



Vista posterior del cajón (Foto 8)

forma de cajón. Por su parte, Chamorro lo ubica como 111.211 considerándola palo (o vara) independiente (1984:58).

Construcción

El cajón descrito ha sido usado desde que recuerdan los tamboreros así que se sabe poco acerca de su construcción. Aún así, esto no es considerado mayor problema pues don Efrén (tamborero) señala que del mismo tronco del que sacan la artesa puede salir el cajón. El único cambio que ha tenido este cajón es el cuero que por el uso tiene que remplazarse ocasionalmente. Dice Efrén:

se forra como debe de ser, se da el cuero a curtir, por ejemplo, este cajón ya se le acabaría, el de otra vez, ya se le dejó otro cuero, yo lo mandé a curtir el cuero para ponérselo porque es diferente que lo toques sin que tenga el cuero, si no tiene el cuero no se oye bien, necesita que tenga el cuero para que se oiga como hasta agarra, hasta asienta, asienta la música el tamborero, si porque no me lastima la mano y sopla bonito, suena diferente. El cuero va pegado a la madera, tiene que estar pegado con clavitos. Pero el cuero, que se curta de venado, pero que sea fresco, no nomás se lo va a poner porque ya esta seco, necesita que este fresco el cuero para que se lo ponga, recién cortado. [...] si, yo mero fui, matamos al venado y entonces ya para de aquí a tantos días, me lo voy a llevar para que lo curtan, creo le ponen cal y lo hierven el cuero.



Palos de ejecución del cajón (Foto 9)

Historia

El cajón se encuentra entre los instrumentos musicales a los que se ha atribuido origen africano, sin embargo, es difícil determinar con certeza su procedencia directa. En América se verificaron diferentes procesos de simplificación y evolución en los modelos instrumentales africanos (debido a las condiciones de esclavitud en que se encontraban sus portadores). Por esta razón es complicado desentrañar ese largo proceso de amalgamamiento.

De los orígenes del cajón don Melquiades dice²⁷ :

MD: el cajón era una representación de los tambores de los negros, cuando llegó era tambor

CR: ¿tenía piel?

MD: Si, aquí ya le acomodaron el cajón, porque no sabían hacer con los tambores así que lo aprovisionaron como la tarima pues, la aprovisionaron, siempre ha sido con piel, siempre. No era tortuga, era cajón.

Guillermo Contreras atribuye un posible origen del cajón de tapeo en los bules palmoteados africanos:

[...] en la denominada Costa Chica -Guerrero y Oaxaca- existen instrumentos cuyo uso y morfología tienen claros orígenes africanos (comunes entre los peuls, cultura que habita territorios de Senegal, Camerún y Nigeria -parte norte del golfo de Guinea) como bules palmoteados que se ejecutan sostenidos entre los brazos y piernas o apoyados en el piso, como acompañamiento a diferentes dotaciones instrumentales. [...] Es probable que el uso de bules diera origen, tal vez desde el periodo Colonial, al cajón de tapeo y el tamboreo en la tapa del arpa; las versiones de cajones utilizadas en esta región parecen coincidir con los modos de ejecución de los bules, dado que se les ejecuta apoyados en el suelo o colgados o sujetos entre las piernas. (Contreras 1988: 82)

pero no desdeña tampoco un probable origen en algún tambor pues refiriéndose al cajón de tapeo dice: "A este idiófono de percusión se le suelen combinar fricciones en la superficie con el dedo pulgar en la Costa Chica y montaña de Guerrero y Oaxaca, modalidad presente en

²⁷ Entrevista personal a Melquiades Domínguez, 25 de Julio de 1999, San Nicolás, Guerrero.

membranófonos africanos que pudo transplantarse en la Nueva España con la sustitución de tambores por cajones de embalaje" (Contreras 1988: 119). Stanford señala que el cajón se retomo de las cajas que se utilizaban para transportar jabón en la costa y considera el cajón como una "sobrevivencia del instrumental de los marineros chilenos originales" (1998:52), refiriéndose a las incursiones que alrededor de 1820 efectuaron los sudamericanos en la costas del actual Guerrero.



Detalle de la membrana clavada a la madera (Foto 10)

Ejecución

Como ya se ha señalado, el cajón por lo general se ejecuta por 3 *tamboreadores* que se acucillan (o sientan) alrededor del instrumento que descansa en el suelo horizontalmente. Se percute en la superficie cubierta de cuero. Cada músico utiliza en una mano un *palito* (cilíndrico) de entre 28 y 31 cm. de largo por 2 cm. de diámetro para percudir en acción directa. La otra mano tamborea con la palma y los dedos juntos, alternando así, "dos sonidos básicos, uno más brillante y agudo que marca el pulso y otro grave que sugiere los contratiempos..."(Chamorro 1984:135) (Foto 11), el resultado sonoro es diferente entre la palma de la mano y el palo. La técnica de ejecución del cajón ha sido

ligada a la forma de tocar algunos tambores africanos (como el *ngàsà* de los Sabanga) alternando percusiones entre palo y mano con funciones sonoras parecidas. Otros dos vínculos con culturas africanas que han sido señalados son: el hecho de combinar varios ejecutantes en un mismo instrumento y la libertad de improvisación que se efectúa al ejecutar el tamboreo en el cajón. Si bien es muy probable que este último aspecto haya florecido antiguamente, en la actualidad la improvisación en el tamboreo prácticamente ha desaparecido. Lo mismo sucede con la costumbre de alternar fricciones (con el dedo pulgar) sobre el cuero del cajón al ejecutarse pues ya no es regular verlo en San Nicolás aun cuando los músicos afirman que era un tipo de ejecución muy común.



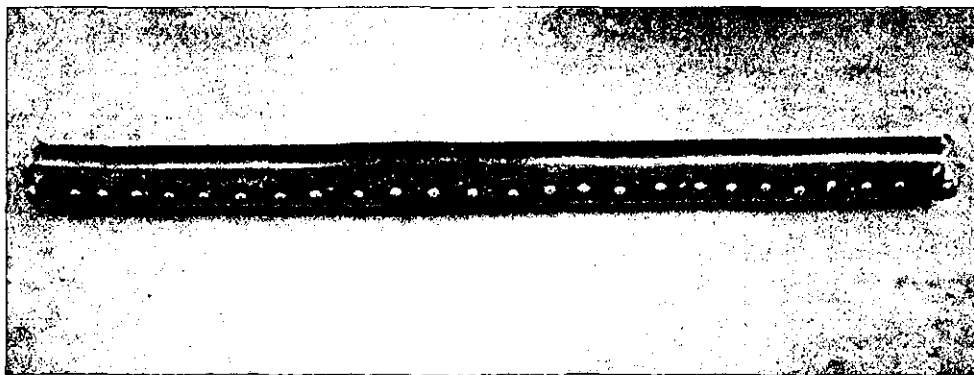
Tamboreadores ejecutando (Foto 11)

El cajón regularmente se conserva en casa de quien lo toca y como desde hace muchos años ha sido interpretado principalmente por miembros de la familia Noyola, estos últimos son quienes lo mantienen a su resguardo.

- *Guacharasca*²⁸

Identificación, descripción y clasificación organológica

La *guacharasca* es un tubo de madera de guarumbo²⁹ de aproximadamente 70 cm. que en su interior lleva pequeños corpúsculos que suelen ser semillas de platanillo (Foto 12). Es muy similar a lo que en algunos lugares se conoce como *palo de lluvia*. De un tiempo para acá, la *guacharasca* es hecha de manguera de plástico rígido con piedrecillas en su interior. La *guacharasca* de uso actual mide 86 cm. de largo, 8 cm. de ancho y 4 cm. de alto. Este instrumento puede clasificarse según la sistemática Sachs-Hornbostel/Casanova como 112.131.1, es decir, idiófono de golpe indirecto de sacudimiento de vaso con percutientes internos sin mango. Podría también subdividirse como tubular de receptáculo o como cápsula tubular con percutientes internos. Otra vez la clasificación depende de la acepción que se tenga de vaso.



Guacharasca (Foto 12)

²⁸ En San Nicolás se vacila al utilizar este término pues también suele escucharse *guacharrasca*.

²⁹ Guarumo. (Voz haitiana/*Cecropia peltata*, L.) m. Planta urticácea de la región cálida del sureste y de Centro América; árbol grande, de madera sumamente ligera, de ronco hueco, cuyo tallo los muchachos de Tabasco estiman muchísimo para hacer los *trapiches*; hojas como las de la higuera. Hay varias especies (*C. mejicana*, *obtusata*, *polyphebia*, etc.) También le dicen *guaruma*, *guarimbo*, *guarumbo* y *guarima*; *saruma*, en Michoacán (voz tarasca); *chancarro*, en Oajaca y Veracruz; *coilotápalo*, en el Valle de Méjico. El baño, con agua de sus hojas cocidas, cura el reumatismo. (Santamaría 1959:577)

Construcción

La confección de la guacharasca plástica (de uso actual) y de las anteriores de guarumbo estuvieron a cargo de Adán García Marcial. Para construir la guacharasca, Adán usó un trozo de manguera plástica rígida, la cuál quemó en una de sus orillas para sellarla. Atravesó con una línea de clavos todo el cuerpo de la manguera y depositó en su interior piedrecillas macizas. La acción final selló la otra orilla quemándola de igual manera.



Guacharasca (Foto 13)

El cambio en el material de construcción de la guacharasca se debió a que con frecuencia en los lugares que los invitaban a tocar, les pedían en obsequio el instrumento por lo que optaron entonces por hacerlo 'menos atractivo' de "manguera de dos pulgadas y suena

chulo también”. Otra razón que obligó al cambio de material es que el material original, es decir, el guarumbo, es difícil de encontrar en los alrededores de San Nicolás en tiempos actuales. Es importante notar que Adán observó que el cambio de material no afectara la sonoridad, los músicos coinciden en que la guacharasca plástica tiene un sonido bastante cercano al emitido por una de guarumbo.

Historia

En general, la guacharasca y el palo de lluvia han sido poco estudiados y son escasamente mencionados en la literatura especializada. Adán García, el antiguo ejecutante y constructor de guacharascas en San Nicolás dice que este instrumento es originario de África³⁰. Aunque presenta algunas similitudes con maracas africanas, suele atribuírsele en México también origen prehispánico. Quizá esto último se deba a la gran cantidad de maracas en diferentes materiales que posee el instrumental precortesiano y de las que se tiene evidencia. En realidad no conozco ninguna referencia directa a la guacharasca (o en su caso al *palo de lluvia*) como instrumento autóctono mesoamericano. Es un poco más factible inclinarse a pensar que su origen sea africano.

Ejecución

La guacharasca dejó de usarse en el tiempo en que realicé trabajo de campo en San Nicolás pero a principios del año en curso Elpidio Silva comenzó a tocarlo en el conjunto. Para

³⁰ El relativo reciente contacto con su historia (a través de encuentros e investigadores) ha tenido cierto efecto en las concepciones de la comunidad en general. A veces en las entrevistas solo se puede diferenciar lo que heredaron por tradición oral con frases como: "eso era de los viejos..." o "eso era de muy antes...".

ejecutarse, este instrumento se sujeta en ambas manos en posición supina³¹, el músico regularmente esta de pie y agita hacia el frente y hacia atrás vigorosamente el instrumento.



Don "Pillo" ejecutando la guacharasca (Foto 14)

- Violín

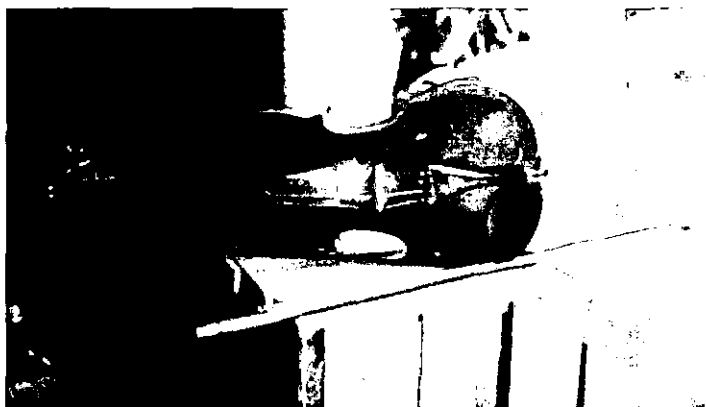
Identificación, descripción y clasificación organológica

El *violín* es un cordófono similar al que conocemos. Puede clasificarse como cordófono compuesto, laúd de mango, de cuello, de caja, de ejecución por frotación con arco (321.322.71).

³¹ Con las palmas hacia arriba, ver foto 14.

Construcción

Don Chico le calcula a este instrumento unos 40 años de antigüedad y no sabe quién lo haya construido ni en que lugar. En el interior del violín tiene pegada una etiqueta de la compañía RESISTOL y al lado de esta, otra que dice: *Antonine Stradivarius Factebat Cremona 1713. Made in West Germany*³². Al parecer es un violín de fábrica alemán de principios de siglo. Chico usa cuerdas de metal para guitarra sexta porque es difícil conseguir cuerdas de violín en la comunidad y sus alrededores. El arco del violín tiene cerdas de nylon pero anteriormente se confeccionaba con cola de caballo o crin. El arco mide 70 cm. de largo, el violín 61 cm. de largo.



Arco y violín (Foto 15)

Historia

Este violín fue vendido a don Chico por Villiwaldo Noyola que también era violinista de San Nicolás. La "cultura" le dio dinero para comprar el estuche y el arco. El violín es utilizado en toda la región tanto por mestizos como por indígenas y fromestizos.

³² Al parecer es un violín de fábrica modelo *Stradivarius*, alemán, de principios de siglo.

Ejecución

Como es conocido, en varios géneros de la música tradicional mexicana los instrumentos suelen afinarse $1/2$ tono o **un** tono debajo de la afinación convencional (La de 440 vibraciones por segundo). En el caso del violín de artesanía se llega a afinar hasta casi un tono y medio por debajo, lo cual implica tocar aún por debajo de la regularidad tradicional. Chico Petatán afina el violín como sigue:



Aunque esta afinación puede oscilar hasta medio tono por debajo de lo señalado la relación entre intervalos se mantiene casi estable. De la manera de ejecutarse, la mano izquierda utiliza los cuatro dedos para pisar.



Don "Chico" ejecutando el violín (Foto 16)

El violín regularmente es conservado por quien lo ejecuta en su domicilio. En otro tiempo esta población fue famosa por la gran cantidad de violinistas que en ella se encontraban, en la actualidad, San Nicolás cuenta con solo dos violinistas (Chico Petatán y Gil Petatán).

LA MÚSICA DE ARTESA

- *Evento sonoro musical*

A saber, pueden distinguirse tres modalidades de evento en las que participa la agrupación de artesa de San Nicolás: presentaciones de instituciones culturales (encuentros, festivales); grabación realizada exprofeso; y petición local asociada a un contexto tradicional (festejo comunitario o boda). En mis visitas a San Nicolás nunca vi que los músicos tocaran para sí mismos, siempre tocaron para una audiencia, ya fuese en su comunidad o fuera de ella. Como han señalado varios autores (Seeger 1980; Herndon-McLeod 1980) el contexto de la performance condiciona el resultado musical de la ejecución. Para este estudio sólo contemplo la tercer modalidad mencionada conociendo de antemano que la ejecución de los músicos varía cuando son grabados o cuando ejecutan para una audiencia en algún festival.

En esta ocasión el baile se programó con un par de semanas de antelación a la fecha en que se efectuaría. La ocasión tenía como motivo dar la bienvenida a un sacerdote (Padre Francisco) que, recién ordenado, decidió officiar una de sus primeras misas en la comunidad de San Nicolás. La organización de la actividad estuvo a cargo de las *rezanderas* (o *catequistas*), quienes colaboraron económicamente para solventar la mayoría de los gastos.

El 20 de febrero hacia las 11 de la mañana, la gente recibió a dos sacerdotes¹ en la entrada de la comunidad con música de la banda de viento local. Los dos curas fueron acompañados (a pie) hasta la iglesia, lugar donde officaron la celebración religiosa. Durante la misa danzaron los *doce pares de Francia* (dentro de la iglesia) acompañados de la banda de viento. Al finalizar la ceremonia se tocaron algunas *dianas* y se escucharon varias porras para

¹ La comunidad no cuenta con un sacerdote que viva permanentemente en ella, por lo que cada ocho días un ministro designado (*Padre Ernesto*) se desplaza a San Nicolás para officiar misa. En esta ocasión el *Padre*

el sacerdote. Luego de oficiar misa, el *Padre Francisco* salió acompañado de la gente para ser festejado con la danza de *El toro de petate*, dentro del atrio de la iglesia. El *baile de artesa* comenzó alrededor de las 14:00 horas, también dentro del atrio; la artesa se situó bajo la sombra del árbol mas grande y la gente se colocó alrededor, algunos sentados en sillas pero la mayoría de pie. El público estaba conformado principalmente por niños y mujeres de todas las edades. La música de artesa inició con *La entrada* y luego se interpretaron cinco *sones* haciendo pausas breves entre uno y otro *son*. Como es regular, bailaron primero los homenajeados, siendo invitados por las *bailadoras*², luego, los espectadores se fueron integrando al baile aparentemente sin un orden específico. Algunos bailadores ocasionalmente agregaron humor a su interpretación al introducir movimientos que no son regulares en las convenciones tácitas de esta danza³. En cada turno el baile podía ser entre dos (o tres y hasta cuatro) mujeres solas; hombre y mujer, o bien, un hombre con dos mujeres. Ningún participante utilizó pañuelo para bailar. Continuamente se animaba a los bailadores a ‘redoblar’ sobre la artesa con frases como: *¡redóblala!*, *¡redobla la artesa!*, etc. Los *sones* se alargaron dependiendo de la gente que se disponía a subir a la artesa. Varias mujeres participaron gritando algunos versos antiguos los cuales fueron festejados por los espectadores con risas y aplausos. Fue común escuchar entre el público comentarios de aprobación o desaprobación tanto de la manera de bailar como de interpretar la música⁴. Las jóvenes retaron

Ernesto acompañaba y presentaba al *Padre Francisco* entre la población local.

² Si bien cualquiera puede participar en el baile, existe un grupo ‘designado’ de bailadoras que tienen prioridad al baile. Se diferencian porque su indumentaria es uniforme: falda larga de color vivo y blusa blanca. Este grupo de bailadoras es el que acompaña también a los músicos cuando son invitados a tocar fuera de la comunidad.

³ Aunque se baila en proximidad al otro, se mueven sin contacto corporal, se baila con el tronco recto y los brazos sueltos (sin mover mucho el cuerpo) e incesante zapateo. Al parecer, no suele esperarse una parte o momento determinado del *son* para relevar a alguien en el baile. No hay *sones* específicos de baile masculino o femenino. No hay diferencia aparente en la manera de bailar cuando se ejecuta la parte instrumental o la parte cantada.

⁴ En esta ocasión alguien intentó cantar unos versos fuera del *golpe*, por lo que no se hizo esperar algún

frecuentemente a las señoras de mayor edad para que bailaran en la artesa preguntando: *¿usted puede bailar allí?*. Cuando terminaron de tocar ocurrió una rápida dispersión de la gente, algunos se quedaron a comer, pues se ofrecieron alimentos y bebida al que lo deseara al final del baile. La ejecución total duró aproximadamente 40 minutos.

- Repertorio

Aspectos generales del repertorio

Entre los músicos hay una tendencia a identificar todo el corpus del repertorio como *sones*, no se diferencian géneros cabalmente⁵ y no hay una división o categorización evidente. El repertorio actual consta de seis sones: “Mariquita María”, “El zapatero”, “Volando va” (nombrada también “La cita de Joaquinita”), “La india”, “La cucaracha” y “La chuparrosa”. Se agregará pronto a esta lista “La cita de Manuelita”, que es un *son* de artesa en proceso de composición. Antiguamente el repertorio de *sones* era mucho más abundante⁶. A saber, además de los *sones* ya mencionados se tocaban “El toro rabón”, “La víbora”, “El rumbero”, “Los arrieros”, “La iguana”, “El pato” y “El perico”. También había otros géneros que se interpretaban además del “Son”, como: “Peteneras”, “Malagueñas”, “Jarabes”, “Gustos” y “Zambas”.

El orden de ejecución del repertorio es relativamente estable y por lo regular sigue

comentario desaprobatorio, de igual manera los músicos por momentos perdieron la coordinación, a lo cual se respondió exclamándose entre el público: *¡ritmo! y ¡música!*.

⁵ No hay un consenso pleno acerca del tema, los más viejos suelen aseverar que los *sones* son *chilenas*, en contraste, los más jóvenes insisten en que solo tocan *sones*. En un futuro trabajo me propongo abundar sobre estas diferentes categorías y acepciones.

⁶ Una explicación a esta disminución en el repertorio es que la tradición de artesa desapareció intermitentemente por bastante tiempo. De esta discontinuidad puede inferirse que el repertorio haya caído gradualmente en el olvido. Precisamente una de las cuestiones más interesantes que resultaron al tratar de retomar esta tradición fue el particular proceso de *recomposición* al que fueron sometidos estos *sones* en tiempos actuales. De este proceso y de las razones que se atribuyen a la desaparición del baile de artesa hablaré más adelante.

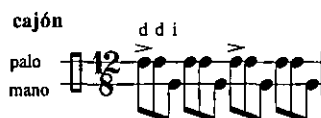
la secuencia arriba señalada. No hay ningún *son* puramente instrumental, los instrumentos esencialmente acompañan al canto (en español). El registro se distribuye entre los instrumentos: el violín y la voz llevan a cabo el movimiento melódico en el registro agudo, el cajón tiene una función sonora media y el sonido del zapateo en la artesa abarca el registro más grave. La función sonora complementaria de la guacharasca "rellena" cálidamente el desarrollo de los otros instrumentos.

El estilo de canto en que se utiliza la voz mantiene en todo el repertorio algunas características. Hay tensión vocal frecuente en las partes agudas de los *sones* debido a que estos suelen tocarse en tonalidades ligeramente altas para el registro vocal del cantante. Se mantiene en el canto un matiz dinámico *forte* pues la voz tiene que sobresalir entre el sonido de los instrumentos y el bullicio de la gente. No hay utilización de vibrato o trémolo ni tampoco se utiliza el falsete para cantar. No hay ornamentos en la interpretación pero se mantiene una ligera nasalidad en la segunda voz. En todos los *sones* se alternan consecutivamente secciones instrumentales con secciones cantadas⁷. Los *sones* tienen forma estrófica, es decir, dos o tres fórmulas melódicas base se repiten con texto diferente. La temática de los *sones* es variada y esta fuertemente vinculada a la vida cotidiana de la comunidad.

Es destacable la omisión de instrumentos armónicos propiamente dichos, así como la ausencia de improvisación en los instrumentos y el canto. La conformación del conjunto a partir de membranófonos e idiófonos principalmente, reduce las posibilidades de expresión

⁷ La repetición de partes instrumentales, la cantidad de estrofas, y por ende, la longitud de los *sones*, están sujetos al criterio del cantante principal. Este juicio dependerá en buena medida del número de parejas que pretendan bailar sobre la artesa (en el caso de ser fiesta colectiva en la comunidad). Si se terminan los versos que sabe el cantante, suele solucionarse con la repetición *ad libitum* de partes instrumentales. Generalmente, cuando los músicos interpretan para ser grabados (sin público), es adoptada una estructura más corta y simétrica. De igual manera, al ejecutar sin espectadores y para grabación expofeso el *tempo* también varía

melódica y armónica a los recursos expresivos del violín (prioritariamente de función melódica) y el canto. El conjunto instrumental en este caso obedece a una tendencia rítmico-melódica⁸. Las frases rítmico-melódicas utilizadas parten de escalas diatónicas en modo mayor (excepto en "la Chuparrosa") y se ciñen a un patrón rítmico estable⁹ 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 es conveniente anotarla en 12/8. Aunque en ocasiones cada ejecutante del cajón hace leves variantes, el comportamiento básico de su ejecución por lo regular es:



o bien:



En el caso de esta ejecución, en que participó también (como tamboreador) Cutberto Petatán de la Cruz, se introdujo una variante rítmica notable, su calidad de tamborilero en la *banda de viento* puede explicar este hecho:

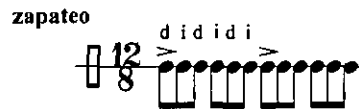
pues es bastante más lento.

⁸ Con fines de análisis, el *Atlas de los instrumentos de la música folklórica popular de Cuba* identifica cinco tendencias principales entre los conjuntos instrumentales estudiados: rítmica, rítmico-melódica, rítmico-armónica, melódico-armónica, y rítmico-melódica-armónica. "La tendencia rítmico-melódica resulta propia de conjuntos con funciones eminentemente rítmicas a cargo de idiófonos y membranófonos, a los cuáles se suma la función melódica de un instrumento musical aerófono que interactúa con la línea de canto." (1997: 557).

⁹ De las ocasiones en que he observado ejecutar los *sones*, la figura rítmica del cajón ha variado muy poco, no afectando su función musical estable. Dicha figura subyace a todo el conjunto y es la base imperturbable sobre la que se construye el *son*. En realidad, las únicas ocasiones en las que el cajón presenta variantes son al comienzo y final de cada *son*, así como en los patrones rítmicos utilizados en *La entrada*. Algunos autores remarcan "floreos" o "adornos" y hasta improvisación en la interpretación del cajón, pero en San Nicolás es raro ver esto actualmente.



Durante la ejecución de los *sones* la figura rítmica que ejecutan los *tamboreadores* en el cajón es muy similar a la que llevan los bailarores en el zapateo¹⁰. Las figuras rítmicas que ejecutan los bailarores al zapatear, tampoco varían mucho entre *son* y *son*¹¹, el comportamiento general básico del zapateo puede anotarse como sigue:



La guacharasca ejecuta un patrón rítmico estable al que el ejecutante añade libremente algunas variantes mínimas. El comportamiento básico de la guacharasca puede alternar entre las dos maneras siguientes:



¹⁰ La diferencia con los bailarores radica en la repartición de percusiones por mano, es decir, los bailarores 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 da otro timbre al sonido del cajón

¹¹ En general el zapateo varía poco desde el punto de vista sonoro. De cualquier manera, la coreografía y los aspectos dancísticos generales tendrían que sujetarse al análisis de un especialista en tal materia. Para una investigación coreográfica es recomendable partir de la artesa actual (de los bailarores tanto de San Nicolás como de Tapextla, Santo Domingo, el Ciruelo) y la memoria colectiva de la región, además de considerar las formas coreográficas actuales de Tixtla y Cruz Grande debido a que parecen estar íntimamente emparentadas.

Los Sones

La Entrada

El baile de artesa inicia con *la entrada*¹² que es una sección corta, puramente instrumental (violín, guacharasca y cajón), que da aviso a los presentes de que se comenzara a bailar en la artesa. Esta introducción del violín al parecer antiguamente era una variación a *tempo* más rápido de las frases melódicas de la primera estrofa cantada.

La *entrada* está formada por dos frases sesquiálteras (en 12/8) que se repiten íntegramente luego de ser expuestas por primera vez. Las alturas utilizadas en estas frases son las mismas de una escala diatónica de Fa mayor. El *tempo* en *la entrada* es bastante más rápido (aprox. $\downarrow = 144$) con respecto al *tempo* habitual de los *sones*.

Antiguamente en San Nicolás cada *son* tenía su propia *entrada* y ésta se bailaba. En la actualidad *la entrada* no se baila y solo se toca antes del primer *son* (luego no se vuelve a ejecutar). La transcripción¹³ siguiente se basa en el registro que hice en febrero de 2000.

¹² Aun cuando en las entrevistas de particular importancia fueron los términos locales, las categorías nativas que pude detectar sobre la terminología musical son pocas. Entre ellas están secciones estructurales como: *la entrada*, *el son*, *la corrida* y *la despedida*. La *corrida* tiene una acepción relativamente similar a la del 'estribillo'. La *despedida* es la última copla del *son*. Las coplas son generalizadas como *los versos*, la línea melódica generalmente es denominada *la tonadita* o *tonada*. Los patrones rítmicos y el ritmo en general es calificado como *el golpe*. Cuando hay dos voces instrumentales o cantadas, se dice que una va haciendo la 1ª y otra la 2ª voz.

¹³ El principal objetivo de la transcripción es conceptualizar una idea acercada de los *sones* en cuanto a características generales. En este sentido, propongo ésta transcripción (aproximada y descriptiva) solo como herramienta para el análisis y no para ejecución o reproducción. Utilicé notación convencional y transcribí todos los *sones* en la tonalidad original partiendo de escalas temperadas. El *tempo* en general no varía mucho en estos *sones* por lo que el *tempo* marcado representa un promedio del inicio, la parte media y el final de cada *son*. En las partes cantadas transcribí las dos voces cuando las hubo; la voz principal en *el zapatero* y *la cucaracha* esta indicada con plicas hacia abajo. En *Mariquita* la voz principal esta indicada con plicas hacia arriba. En ocasiones (por razones prácticas y por no ser el objeto de este estudio) "cuadre" la voz principal dentro del metro cuando en realidad estaba fuera de él -desde la propia perspectiva de los músicos, estos desplazamientos del cantante son considerados como errores de interpretación aunque es perfectamente probable que sea un estilo de canto en desuso-. En el caso de las partes vocales, -para mayor claridad al comparar- ignoré la convención de anotar independientemente cada nota de acuerdo con las sílabas cantadas como lo proponen Abraham y Hornbostel (1910). En las transcripciones opté por agrupar las notas en compás de 12/8 evitando ligaduras. Eliminé

Entrada

$\text{♩} = 144$

Violín

Guacharasca

Cajón

también detalles esporádicos de la ejecución del violín como apoyaturas y glissandos no intencionados. La referencia temporal fue el patrón rítmico del cajón. En general, el método de transcripción consistió en escuchar todo el *son* y figurarse una forma general a través de repeticiones o cambios marcados, luego, anotar alturas tonales y al final duraciones temporales.

Mariquita

(fragmento)

$\text{♩} = 118$

violin

A

B

C

B

C

B

voz

A

B

C

B

An - tes que el a - gua cal - ga de la al - ta pe - ña

nun - ca pue - de ser blan - ca, mi - ra, pues, ¡mial ma, la que es tri - gue - ña.

¡Ah, la ti - ra - nal, na. ¡Ah, la ti - ra - nal, na.

Nun - ca pue - de ser blan - ca, mi - ra, pues, ¡mial - ma, la que es tri - gue - ña.

¹⁴ En el apéndice 2 puede encontrarse la transcripción completa de este *son*, en ese mismo espacio explico la manera en que transcribí para efectuar comparaciones.

Este *son* se basa en tres diferentes frases musicales mayores construidas sobre ciclos de 18, 24 y 24 pulsaciones elementales respectivamente. Como en todos estos *sones*, las frases musicales mayores, (en este caso A, B y C), son presentadas por el violín al inicio. Cada frase está formada de dos semifrases: en el caso de A, dos semifrases en 12/8 y 6/8 respectivamente; en el caso de B y C dos semifrases en 12/8 cada una. En este *son* las dos primeras frases son ejecutadas tanto por el violín como por la voz de manera similar. La tercer frase C es la que presenta mayor variación entre la ejecución del violín y la de la voz, por lo que la frase de la voz puede considerarse como C¹ o D. La frase A tiene una extensión desigual a la de B, C y C¹. La frase B podría ser indicada como B^a pues recuerda a la frase A precedente, así que se comprende como una sección reminiscente de A. En el fragmento presentado está transcrita una sección instrumental y una sección cantada. La secuencia compuesta por sección instrumental-sección cantada se repite constantemente. En el caso de este registro el violín repitió la mayoría de las veces dos secciones instrumentales por cada sección cantada. Las formas más recurrentes para la sección instrumental y para la sección cantada respectivamente son: AABBCBCB y AABBC¹B. En este *son* la *corrida* equivale a la frase C¹.

Las alturas utilizadas en esta toma son las mismas de la escala diatónica (heptatónica) de Fa mayor¹⁵. El ámbito tonal, tanto del violín como de la voz, no rebasa la octava en la ejecución del *son*. En esta grabación todo el *son* fue cantado a dos voces; una vez cantado el primer verso, la segunda voz se unía a la primera para completar la copla. La segunda voz regularmente se desenvuelve en movimiento paralelo una 3^a por debajo de la primera voz. El *tempo* no presenta variación y se aproxima a ♩ = 118. De la transcripción¹⁶ puede apreciarse que el material temático rítmico-melódico en el que se basa el *son* es (por grado de recurrencia):

¹⁵ Tomando en consideración que estamos un tono o un tono y medio por debajo de la afinación común del violín, estaríamos en Mib o Re.

¹⁶ En el apéndice 2 puede encontrarse la transcripción total del *son*, en ese mismo espacio explico la manera en que transcribí para efectuar comparaciones.

A (violín):



A (voces):



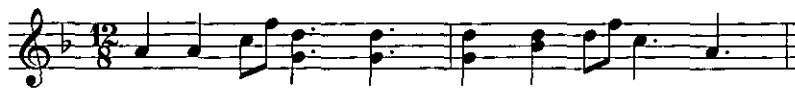
B (violín):



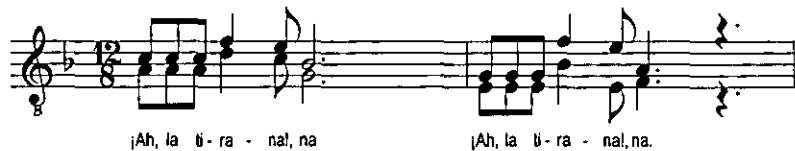
B (voces):



C (violín):



C¹ (voces):



El Zapatero

Este *son* se basa en tres diferentes frases musicales mayores construidas sobre ciclos de 24, 24 y 24 pulsaciones elementales respectivamente. Cada frase esta formada de dos semifrases en 12/8 cada una. Las dos primeras frases son ejecutadas tanto por el violín

como por la voz de manera similar. La tercera frase **C** es la que presenta mayor variación entre la ejecución del violín y la de la voz. Tanto la voz como el violín utilizan una figura **A** similar, pero en el caso de **B** y **C** la voz presenta cambios que señalo como **B¹** y **C¹**. En ocasiones, las secciones específicas del violín presentan una frase adicional **D** (que carece la sección cantada). Esta misma frase **D** es esporádicamente utilizada en algunos de los otros *sones* como breve cierre de cada sección instrumental. En el caso de este registro invariablemente hubo una sección instrumental por cada una cantada. Las formas más recurrentes para la sección instrumental y para la sección cantada, respectivamente, son: **AABBCCBB(DD)** y **AAB¹B¹C¹C¹B¹B¹**. La *corrida* corresponde a la frase **C¹**; la frase **B** de la voz deriva de **A** por lo que podría indicarse como **B^a**.

Zapatero

(fragmento)

♩ = 120

vin

The musical score for 'Zapatero' (fragment) for violin is presented in 12/8 time with a tempo of 120. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into sections labeled A, B, C, B, and D. Section A is the first staff. Section B consists of the second and third staves. Section C is the fourth staff. Section B consists of the fifth and sixth staves. Section D consists of the seventh, eighth, ninth, and tenth staves.

voz

A

Pu - ro za pa - to de ra - so tehe de po - ner vi - da mi - a,

pu - ro za pa - to de ra - so tehe de - po - ner vi - da mi - a,

B¹

pa' que co - rra de mi cuen - ta - to - da la za - pa - te - ri - a,

pa' que co - rra de mi cuen - ta to - da la za - pa - te - ri - a.

C¹

¡Oh, ti ra - nal, na, na, - na, na, na——

¡Oh, ti ra - nal, - na, na, - na, na, na——

B¹

pa' que co - rra de mi cuen - ta to - da la za - pa - te - ri - a,

Pa' que co - rra de mi cuen - ta to - da la za - pa - te - ri - a.

Las alturas utilizadas en este *son* equivalen a las de la escala diatónica (heptatónica) de Fa mayor. El ámbito tonal, tanto del violín como de la voz, apenas rebasa la octava en la ejecución del *son*. En esta grabación todo el *son* fue cantado a dos voces; una vez cantado el primer verso, la segunda voz se unía a la primera para completar la copla. La segunda voz

regularmente se desenvuelve en movimiento paralelo una 3ª (y en ocasiones a distancia de 4ª) por encima de la primera voz. El *tempo* aproximado de este *son* es $\text{♩} = 120$ y no presenta modificaciones significativas o cambios súbitos. De la transcripción completa puede observarse que el material temático rítmico-melódico en el que se basa el *son* (por grado de recurrencia) es:

A (violín):

Musical notation for Violin A, showing two phrases labeled 'a' and 'b'. The notation is in treble clef, 12/8 time signature, and B-flat major. Phrase 'a' consists of a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Phrase 'b' consists of a quarter note G5, followed by eighth notes A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.

A (voces):

Musical notation for Voces A, showing two phrases labeled 'a' and 'b'. The notation is in treble clef, 12/8 time signature, and B-flat major. Phrase 'a' consists of a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Phrase 'b' consists of a quarter note G5, followed by eighth notes A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. The lyrics are: Pu - ro za - pa - to de ra - so teje de po - ner vi - da mi - a.

B (violín):

Musical notation for Violin B, showing two phrases labeled 'c' and 'd'. The notation is in treble clef, 12/8 time signature, and B-flat major. Phrase 'c' consists of a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Phrase 'd' consists of a quarter note G5, followed by eighth notes A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.

B¹ (voces):

Musical notation for Voces B¹, showing two phrases labeled 'c¹' and 'd¹'. The notation is in treble clef, 12/8 time signature, and B-flat major. Phrase 'c¹' consists of a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Phrase 'd¹' consists of a quarter note G5, followed by eighth notes A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. The lyrics are: pa' que co - rra de mi cuen - ta to - da la za - pa te - ri - a.

C (violín):

Musical notation for Violin C, showing two phrases labeled 'e' and 'f'. The notation is in treble clef, 12/8 time signature, and B-flat major. Phrase 'e' consists of a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Phrase 'f' consists of a quarter note G5, followed by eighth notes A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.

C¹ (voces):

Musical notation for C¹ (voces) in 12/8 time, featuring dynamics *e^l* and *f*. The lyrics are: Oh, ti - ranal - na, na, na, na, na.

D (violín):

Musical notation for D (violín) in 12/8 time.

La India

La India

(fragmento)

Violín: $\text{♩} = 118$, **A**, **B**

voz: **A**, **B**

In-di-la-me-xi-ca-ni - ta, in - di - ta me-xi-ca - ni - ta, fres-ca co-mo la ma-fla - na.

In - di - ta co - lo - ra - di - ta, ca - che - lí - los de man - za - na.

Este *son* se basa en dos frases musicales mayores de diferente extensión construidas sobre ciclos de 36 y 24 pulsaciones elementales respectivamente. Las frases **A** y **B** son presentadas por el violín al inicio. La frase **A** esta formada por tres semifrases en 12/8; la frase **B** tiene dos semifrases también en 12/8. Tanto la voz como el violín utilizan figuras **A** y **B** muy similares, aunque la voz presenta cambios leves en la frase **B**. Este *son* tuvo una tendencia a alternar dos secciones instrumentales por una cantada. Las formas más recurrentes para la sección instrumental y para la sección cantada respectivamente son: **ABB** y **ABB**. En *la india* no hay *corrida*.

Las alturas utilizadas en esta toma son las mismas de la escala diatónica (heptatónica) de Fa mayor. El ámbito tonal, tanto del violín como el de la voz, sobrepasa la octava en dos tonos. Respecto al número de voces, se cantó la primer copla completa a dos voces y siguieron con las demás coplas a una sola voz. La segunda voz -cuando ocurre- se desenvuelve al unísono con la primera voz. El *tempo* aproximado de este *son* es $\text{♩} = 118$ y no presenta modificaciones significativas o cambios súbitos. De la transcripción completa puede observarse que el material temático rítmico-melódico en el que se basa el *son* (por grado de recurrencia) es:

A (violín):



A (voz):



B (violín):



B (voz):



Volando va

Este *son* se basa en dos diferentes frases musicales mayores construidas sobre ciclos de 24 y 24 pulsaciones elementales respectivamente. Las frases **A** y **B** están formadas por dos semifrases en 12/8 cada una. Tanto la voz como el violín utilizan figuras **A** y **B** similares aunque presentan algunos cambios que pueden apreciarse más abajo. La secuencia compuesta por sección instrumental-sección cantada se repite constantemente. En este *son* el violín ejecutó dos y hasta tres secciones instrumentales por cada sección cantada. Las formas mas recurrentes para la sección instrumental y para la sección cantada respectivamente son: **AABB** y **A¹A¹B¹B¹**. A juicio de los músicos *Volando va* no tiene corrida. La frase **B** de la voz deriva de **A** por lo que podría señalarse como **B^a**.

Volando va

(fragmento)

$\text{♩} = 118$

violin

The violin score consists of eight staves of music. The first staff is marked with a box 'A'. The second and third staves are marked with a box 'B'. The fourth and fifth staves are marked with a box 'A'. The sixth and seventh staves are marked with a box 'B'. The eighth staff is the final line of the violin part.

voz

The vocal score consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff is marked with a box 'A' and contains the lyrics: "Di - cen que vo - lan - do va, di - cen que vo - lan - do vie - ne." The second staff is marked with a box 'B' and contains the lyrics: "Di - cen que vo - lan - do va, di - cen que vo - lan - do vie - ne." The third staff is marked with a box 'B' and contains the lyrics: "La ci - ta de Joa - qui - ni - ta, no voy pe - ro meen - tre - tie - ne." The fourth staff is marked with a box 'B' and contains the lyrics: "La ci - ta de Joa - qui - ni - ta, no voy pe - ro meen - tre - tie - ne."

Las alturas utilizadas en esta toma son las mismas de la escala diatónica (heptatónica) de Do mayor. El ámbito tonal, tanto del violín como el de la voz, apenas sobrepasa la octava

en un tono. Todo el *son* fue cantado a una sola voz. El *tempo* aproximado de esta toma fue $\text{♩} = 118$. De la transcripción puede observarse que el material temático rítmico-melódico en el que se basa el *son* es (por grado de recurrencia):

A (violín):

A¹(voz):

B (violín):

B¹ (voz):

En este *son* es destacable la predominancia de frases acéfalas. Esta manera de entrar *a contratiempo* ha sido señalada con anterioridad (Kubik 1988; Pérez 2001) como rasgo característico de la música de África¹⁷.

¹⁷ Los rasgos e influencia africana no forman parte de los objetivos de esta tesis, sin embargo, pretendo poder

La Cucaracha

Este *son* presenta una estructura que podría ser definida como forma binaria con dos periodos. Cada periodo esta constituido a su vez por dos frases musicales mayores construidas sobre ciclos de 24 y 24 pulsaciones elementales respectivamente. Tanto la voz como el violín utilizan figuras similares **A** y **B**, donde las semifrases de **A** varían ligeramente en la voz pero en **B** son iguales. Este *son* mantuvo una tendencia a presentar una sección instrumental por una sección cantada. Las formas mas recurrentes para la sección instrumental y para la sección cantada respectivamente son: **AABB** y **A¹A¹BB**. Es el único *son* del repertorio que presenta un estribillo como tal (al que Melquiades Domínguez denomina *corrida*).

La Cucaracha
(fragmento)

♩ = 120

violín

The musical score is written for violin in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 120. It consists of six staves of music. The first staff is marked with a box 'A'. The second and third staves are also marked with a box 'A'. The fourth and fifth staves are marked with a box 'B'. The sixth staff is the final line of the fragment.

profundizar sobre este tema en un futuro trabajo.

voz

A

Ya se va la cu-ca-ra - cha, ya se va pa' la vi - gi - a,

A'

por - que no se qui - so da - ar al par - ti - do de Chun - di - a.

Ya se va la cu - ca - ra - cha, ya se va pa' la vi - gi - a,

por - que no se qui - so da - ar al par - ti - do de Chun - di - a.

B

La cu - ca - ra - cha, la cu - ca - ra - cha ya no pue - de ca - mi - nar,

por - que le fal - ta por - que le fal - ta a - li - tas pa - ra vo - lar.

B

La cu - ca - ra - cha, la cu - ca - ra - cha ya no pue - de ca - mi - nar,

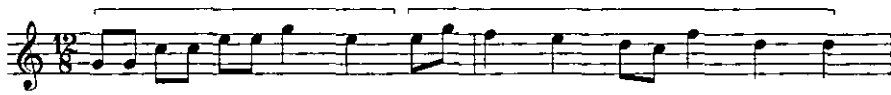
por - que le fal - ta por - que le fal - ta a - li - tas pa - ra vo - lar.

Las alturas utilizadas en esta toma son las mismas de la escala diatónica (heptatónica) de Do mayor. El ámbito tonal, tanto del violín como el de la voz, apenas pasa de la octava en un tono. En este ejemplo comenzaron la segunda mitad de la primer copla a dos voces y las demás coplas fueron a una voz. La segunda voz -cuando ocurre- se desenvuelve en movimiento paralelo una 3ª por encima de la primera voz. El *tempo* aproximado de este *son* es $\text{♩} = 120$. De la transcripción completa puede constatarse que el material temático en el que se basa el *son* (por grado de recurrencia) es:

A (violín):

a

b



a¹

b¹



A¹ (voz):

a²

b²



Ya se va la cu-ca-ra - cha, ya se va pa' la vi - gi - a,

a¹

b³



por-que no se qui - so da - ar al par - ti - do de Chun - di - a.

B (violín):

c

d



c¹

d¹



B (voz):

c

d



La cu-ca - ra - cha, la cu-ca - ra - cha ya no pue-de ca - mi - nar,

c¹

d¹



por-que le fal - ta por-que le fal - ta a - li - las pa - ra vo - tar.

La Chuparrosa

Este *son* se basa en tres frases musicales mayores construidas sobre ciclos de 24 pulsaciones. **A**, **B**, y **C** están formadas por dos semifrases cada una. Tanto la voz como el violín utilizan figuras similares **A** y **B** aunque siempre con variantes. Las secciones específicas del violín terminan con una frase **C** utilizada también en algunos de los otros *sones* para cerrar las secciones instrumentales. Invariablemente se ejecuta una sección instrumental por cada sección cantada. Las formas más recurrentes para la sección instrumental y para la sección cantada respectivamente son: **AAA¹A¹BA¹BA¹CC** y **A²A²A³A³B¹A³**. En este *son* la *corrida* correspondería a la frase **B¹**.

La Chuparrosa

(fragmento)

$\text{♩} = 106$

violin

The musical score for violin is presented in eight staves. The first staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 106$ and the instrument name 'violin'. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 12/8. The first staff is labeled with a boxed 'A'. The second and third staves are also labeled with boxed 'A'. The fourth staff is labeled with a boxed 'B'. The fifth and sixth staves are labeled with boxed 'A¹'. The seventh and eighth staves are labeled with boxed 'C'. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

voz

Chu-pa-rr-o-sa, te que-das - te por an-dar chu - pan-do flo - res,

por an-dar chu - pan-do flo - res ol - vi-das - te mis a - mo - res.

a la ti - ra - na, na, na a la ti - ra - na, na, na

por an-dar chu - pan-do flo - res ol - vi-das - te mis a - mo - res.

Chord markings: A², A³, B¹, A²

Este *son* presenta mayores particularidades, su estructura tonal lo define en la tonalidad de Fa menor armónica. Es interesante destacar que hay un juego entre el modo menor melódico y el menor armónico debido a la oscilación de la sensible entre Mi bemol y Mi becuadro¹⁸. El ámbito tonal para el violín es de una octava y media; para la voz de una octava. En este ejemplo todas las coplas fueron cantadas a una voz (en ocasiones este *son* se canta a dos voces pero es raro). El *tempo* no presenta variación y se aproxima a $\text{♩} = 106$. De la transcripción puede apreciarse que el material rítmico-melódico en el que se basa el *son* (por grado de recurrencia) es:

A (violín):

Phrases labeled 'a' and 'b' are indicated above the staff.

¹⁸ Estos tipos de escalas y la ambigüedad tonal que manifiestan son comunes a la música del periodo barroco, a la música popular española e hispanoamericana (como en el caso de algunas danzas tradicionales sudamericanas como *el gato*, *la zamba*, *la cueca* y *la chilena*).

A² (voz):

Po-bre-ci-ta chu-pa-rr-o - sa. ¡Ay, que lãs - ti - ma me da... I.

A¹ (violín):

A³ (voz):

se van a aca - bar las flo - res, ma - ña - na que chu - pa - rá.

B (violín):

B¹ (voz):

a la tí - ra - na, na, na a la tí - ra - na, na, na

C (violín):

Cabe señalar que en este *son* hay presencia (en la frase A tanto del violín como de la voz) de desplazamientos de patrones rítmicos con respecto al tramo temporal. Dichos

desplazamientos han sido señalados por varios autores (Locke 1982; Pérez 2001) como resultado de la organización multilineal en la rítmica de la música africana. También es destacable (en la frase **B** de violín y voz) el empleo de patrones rítmicos aditivos y divisivos, del llamado *patrón estándar* africano (Nketia 1974) .

Conclusiones generales de los sones¹⁹

Aspectos generales

En el aspecto tímbrico el conjunto esta conformado por instrumentos específicos: violín, guacharasca y cajón, los cuales son ejecutados por cuatro o cinco músicos. Estos instrumentos pueden variar como ya lo he mencionado más arriba. El violín se llega a afinar hasta casi un tono y medio por debajo del La de 440 vibraciones por segundo. No se utilizan instrumentos abiertamente armónicos. La voz es ejecutada sin mayores ornamentos y no hay utilización de vibrato o falsete para cantar; la partes cantadas se sitúan en el registro más agudo de la voz por lo que existe cierta tensión vocal. El violinista ocasionalmente acompaña en segunda voz a la voz principal. El repertorio total consta de seis *sones* que ya he presentado.

El texto se canta utilizando predominantemente coplas; la mayoría de cuatro versos octosílabos en general de rima consonante en los versos pares. Algunas coplas van acompañadas de estribillo²⁰ -como en el caso de *la cucaracha* donde se recurre a la

¹⁹ Como mencioné en la introducción, a través de la descripción de esta sola ocasión musical trato de identificar ciertas tendencias y regularidades en la música. Estas características son exposiciones parciales e introductorias de las bases del sistema musical. De cualquier manera, los rasgos presentados bien pueden coincidir con la ejecución regular de los *sones* por los músicos de San Nicolás.

²⁰ En términos estrictos, solo en *la cucaracha* puede hablarse abiertamente de estribillos. En los otros *sones* dejo abierta la noción de estribillo pues según el enfoque estas secciones podrían contar como añadidos. Melquiades categoriza dichas secciones (señaladas en el apéndice 3) con el término de *corrida*.

estructura típica de la canción- y solo las coplas del *son Mariquita* tienen forma de seguidilla. Raramente se excede de 5 coplas cantadas. Aún cuando hay cierto predominio de coplas amorosas y de desamor, la temática de los *sones* está fuertemente vinculada a la vida cotidiana de la comunidad.

Respecto al baile, este es ejecutado invariablemente en forma suelta y sin contacto físico, no se conserva el baile *chusco* en ningún *son*. Se baila a partir de zapateado sin descansos intercalados, es decir, las partes cantadas no suponen paseos, descansos o escobilleo menos sonoro diferente al de las partes instrumentales. La longitud del *son* depende del número de bailadores que se dispongan a participar.

En todos los *sones* se alternan consecutivamente secciones instrumentales con secciones cantadas. No hay ningún *son* puramente instrumental, los *sones* tienen estructura estrófica. Aunque algunos de los músicos conservan el nombre asignado a ciertas subdivisiones de los *sones* (como la parte de *la corrida* o *la despedida*), estos términos no parecen gozar de consenso ni estar muy vigentes entre el lenguaje musical habitual.

Antes de ejecutar los *sones* se toca *la entrada* que es puramente instrumental y ya ha sido descrita. En todos los *sones* el violín da la pauta para comenzar y finalizar la ejecución. En el inicio es regular que el violín ejecute los dos primeros compases solo, aunque hay ocasiones en que es acompañado por los demás ejecutantes marcando el tiempo fuerte de dichos compases.

Es común que en algunos *sones* el violinista acompañe y refuerce con la voz al cantante principal. También son constantes los desplazamientos por parte del cantante, ya sea anticipando o demorando la entrada de la copla con respecto a la base rítmica del cajón, dando así la sensación de ir *flotando* con respecto al ritmo.

No parece que haya elementos virtuosísticos interpretativos ni una tendencia climática o de improvisación en el violín; tampoco tiene esto mayor interés para los propios músicos. La intención de la música parece girar más alrededor del baile. El final obedece por lo general a la cadencia V-I de manera ascendente o descendente.

Forma

Como en el caso de muchos *sones* tradicionales, la forma en los *sones de artesa* no está predeterminada con exactitud, sobre todo en cuanto al número de repeticiones de cada frase musical. No hay por tanto, una estructura definida subyacente a todo el repertorio de artesa. Por tal razón es difícil afirmar que la estructura sea definitoria del género. La tabla siguiente muestra la estructura más recurrente de cada *son* para la parte instrumental y cantada de esta ejecución:

	Forma (violín)	Forma (voz)
Mariquita	AABBCBCB	AABBC ¹ B
Zapatero	AABBCBBD(DD)	AAB ¹ B ¹ C ¹ C ¹ B ¹ B ¹
India	ABB	ABB
Volando	AABB	A ¹ A ¹ B ¹ B ¹
Cucaracha	AABB	A ¹ A ¹ BB
Chuparrosa	AABBCBBD	A ¹ A ¹ B ¹ B ¹ C ¹ B ¹

Melodía

Las escalas de los *sones de artesa* no presentan gran variedad, todas -excepto la *chuparrosa*-, son heptatónicas con intervalos que encajan básicamente dentro del sistema diatónico. El ámbito general de las alturas utilizadas por la voz apenas rebasa la octava, en tanto que para el violín es de una octava y media. Los *sones* están formados por dos, tres o cuatro frases rítmico-melódicas básicas que guardan cierto parentesco entre sí. Los tipos de

movimiento melódico se presentan predominantemente en cuatro maneras: de forma ondulante, comenzando con una nota grave, subiendo a un nivel más agudo y volviendo a una nota grave; comenzando con una nota aguda y descendiendo; trazando un movimiento pendular que se mueve entre notas agudas y graves; o bien, comenzando en un nivel medio que transita a agudo y desciende al final a un registro medio o grave. En general los *sones* tienden a utilizar con más frecuencia intervalos pequeños de 2ª y 3ª aunque hay ocasionalmente intervalos grandes de 4ª (y excepcionalmente de 7ª, 6ª y 5ª); de estos intervalos dominantes el 57 % son intervalos descendentes y el 43 % ascendentes.

Ritmo

La mayoría de los *sones* se ajustan al concepto de métrica, es decir, conservan cierta regularidad de repetición en los patrones de acentuación por lo que pueden calificarse de isométricos, solo *Mariquita* presenta una métrica irregular con alternancia de compases de 12/8 y 6/8. La métrica que prevalece en los demás *sones* es de 12/8. El *tempo* en la ejecución es un elemento que permanece constante hasta el final de cada *son*; sin ritardandos, rubatos o acelerandos. La voz por el contrario ocasionalmente realiza rubatos. En ningún *son* hay cambios súbitos o inesperados en el *tempo*. El pulso básico que subyace a cada pieza esta entre las 118 y 120 negras con puntillo por minuto (excepto *la chuparrosa* de 106 negras con puntillo por minuto). Las unidades de tiempo que predominan en estos *sones* son los octavos seguidos por los cuartos. La síncopa resultante de la articulación de notas en otros puntos que no sean el comienzo de los compases es poco constante pero llega a suceder (como en el caso de *volando va*). En todos los *sones* están presentes patrones rítmicos sesquiálteros con fraseo de notas relativamente homogéneo. Durante la ejecución de los *sones* la figura

rítmica que ejecutan los *tamboreadores* y los bailarines es muy similar y ya ha sido expuesta. Esta base rítmica del cajón y el zapateo se conserva casi sin cambios en todos los *sones*. La guacharasca ejecuta un patrón rítmico estable al que el ejecutante añade libremente algunas variantes mínimas.

Los patrones rítmicos generales más recurrentes en estos *sones* se muestran en la tabla siguiente:



*Polifonía*²¹

Estos *sones* en su mayoría son monofónicos pero también suelen cantarse a dos voces y es evidente que una de las voces sobresale como principal. El acompañamiento en la segunda voz -cuando ocurre- está basado en la primera voz. Las voces utilizan el mismo

²¹ Si bien es difícil hablar de polifonía en el sentido de la música "cultura occidental", Bruno Nettl señala que "cuando se oye más de un sonido o de una melodía al mismo tiempo" puede calificarse con el término: polifonía

material melódico en movimiento paralelo, hay terceras y cuartas paralelas y son raros otros intervalos. En el caso de las terceras paralelas es corriente la alternancia entre terceras mayores y menores comunes en las escalas diatónicas. El paralelismo no es completamente exacto pero existe la intención de que una voz siga estrictamente a la otra. Los *sones* transcurren en una misma tonalidad sin modulaciones o cromatismo, solo en el en el caso de *la chuparrosa* existe bimodalidad pues las frases musicales alternan entre el modo menor armónico y el modo menor melódico. El conjunto instrumental no tiene ningún instrumento armónico por lo que no hay acompañamiento con acordes.

- Tradición y cambio: vigencia y adaptación

Memoria e historia oral

Desaparición y sus posibles causas

Cambio, adaptación y resignificación

Antiguamente en San Nicolás se le denominaba fandango a la celebración en que alternaban varias agrupaciones musicales para acompañar el baile. En el caso de intervenir la agrupación de artesa, se le denominaba fandango de artesa. De la propia historia oral se conoce que el baile de sones de artesa solía hacerse en casi cualquier ocasión festiva, ya fuese en celebraciones del ciclo de vida o en fiestas religiosas. Las fechas en las que no podía faltar era en las bodas y en la fiesta en honor a Santiago Apóstol, aunque también era común organizar dicho baile en las fiesta patronal de la comunidad y en las muertes de infante o *angelito*.

Cuando había boda, después de los rituales propios del casamiento, se llevaba la artesa a la casa del novio y se hacía un *palenque*²² en donde se festejaba con comida, bebida y baile. Los primeros en bailar sobre la artesa eran los novios, la música de artesa allí alternaba con *música de viento* y/o con *guitarra* (bajo quinto).

En las demás festividades en que participaba la artesa, se bailaba debajo de una ramada instalada permanentemente frente a la comisaría del pueblo. Al ejecutar los sones, la gente se acomodaba alrededor de músicos y artesa, aplaudiendo o gritando a quién participaba en el baile. Era común detener la música para que dos o más personas se enfrentaran oralmente, en *controversia*. Al parecer el uso del verso y la décima en estos *careos* o *retadas*, que es como se les denomina localmente a los desafíos verbales, era bastante cotidiano. También eran frecuentes las controversias cantadas, en donde se cambiaba el contenido de los versos respetándose las frases melódicas del *son* en turno, o bien, se participaba improvisando componiéndole versos a las mujeres mientras bailaban. No había en consecuencia un cantante designado sino que cualquier gente de la concurrencia podía participar en el canto. Es frecuente escuchar que la mayor participación en el canto era de parte de los tamboreros acuclillados y tocando. Otro de los aspectos que más se menciona, es el elevado número de músicos que había en la comunidad, en algunas poblaciones vecinas tenían artesas y era frecuente que fueran a San Nicolás a buscar músicos para efectuar *fandangos*.

La mayoría de las personas que se mencionan como mejores bailarores de antaño son mujeres. Antiguamente cada uno de los sones tenía coreografías específicas; doña

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 la concurrencia. Estas ramadas en San Nicolás continúan siendo utilizadas aunque las vigas en ocasiones son remplazadas por sillas de plástico o metal.

Catalina Noyola, (conocida bailadora y versadora de la comunidad) afirma que ahora todo lo bailan con *puro golpe de chilena* y que antes cada son tenía su golpe. Es decir, no se bailaba todo *derecho* como ahora sino que había sones como "El pato", en donde se imitaban los movimientos de este animal. Los hombres se destacaban por el redoble y el baile 'chusco' donde la mímica jugaba un papel fundamental²³. La intensa sonoridad del baile es una característica comúnmente mencionada en las narraciones de la gente mayor: "cuando zapateaban estas gentes se oía el sonido hasta el campo"; "antes sin tanta casa la artesa se oía lejos, las campanas ...".

En cuanto a la música, es difícil dar cuenta específica de lo que recuerda la gente pues los detalles musicales suelen ser abordados con menor competencia, aún así, se dice que había mayor variación tanto en el cajón como en el violín; que las *entradas* se bailaban y que cada *son* tenía una *entrada* propia; así mismo, se cantaba regularmente a dos voces aunque también era común el canto individual improvisado principalmente de los tamboreadores.

Otro aspecto destacable es la amplitud del repertorio. Los músicos actuales coinciden en que antaño era tal el repertorio de los *viejitos*, que podían tocar toda la noche, y hasta el amanecer, sin repetir un solo *son*²⁴. Actualmente el repertorio completo consta de

²³ "[...] esto es una sombra, ahora se baila *derecho*, antes no, por ejemplo, la iguana era un baile mas picaresco, donde la iguana va huyendo y busca un hoyo, entonces el hombre quería meterse bajo las faldas de la mujer, intentando [...] Wenceslado Habana y Silviano Salinas [...] sí, esos pues, si sabían hasta el modo de bailar, aquí, eso, eso del bailable lleva un redoble... cuando estaban, pues, bailando así, pero no es con los talones, es con la punta de los pies, a los chamacos se les dice pero no pueden..." (Entrevista personal a Melquiades Domínguez, 20 de junio de 1999, San Nicolás, Guerrero).

"Un hermanito de tía Cata que se llamaba Gilberto, bailaba *la Iguana*, ya no lo alcancé a ver, pero con los codos bailaba, se aventaba, como allá y caiba, y sacaba la lengua, y se iba al pozo, y buscaba la iguana..." (Entrevista personal a Efrén Noyola, 11 de septiembre de 1999, San Nicolás, Guerrero).

²⁴ "Lorenzo Noyola, toda la noche y no repetía versos; con don Abel Silva y Chimino Bustos, que cantaba y bailaba; Apolonio Bernal que cantaba..." (Entrevista personal a Francisco Petatán, 20 de junio de 1999, San Nicolás, Guerrero).

"Antes no había luz, y hacíamos las fiestas con lámparas de gasolina y ésa alumbraba, y tardaban tocando, le

seis sonos. Desde mi perspectiva, la razón que determinó esta marcada reducción en el número de sonos, fue la desaparición temporal (y con ella la del proceso oral de transmisión) de esta tradición musical por bastante tiempo. No pude determinar con exactitud los periodos en que cayó en desuso la tradición de artesa pues los recuerdos de cada entrevistado varían, sin embargo, todos coincidieron en que en algún momento del pasado hubo una franca desaparición de la tradición. Según el sondeo que llevé a cabo, a mediados de los 30's comenzó a declinar la vigencia de la tradición de artesa en San Nicolás y hubo varias desapariciones temporales de esta durante 45 o 50 años aproximadamente. Al parecer, el lapso mas largo en que no hubo artesa durante este periodo fue de por lo menos 15 años²⁵.

Las causas que determinaron este cese intermitente en la tradición no están muy claras. Algunos lo atribuyen a que radicaron en la comunidad algunas familias "blancas", las cuales disientían con el alboroto y la bulla de los fandangos en los que participaba la artesa²⁶. Esta inmigración originaría conflictos étnicos y de clase que repercutirían al interior de las tradiciones locales. Otros piensan que la artesa se perdió por la manera en que se baila, es decir, sin contacto físico, por lo que los géneros que permitieron el baile entre parejas enlazadas fueron más favorecidos²⁷; algunos más mencionan como causa principal el desplazamiento que provocó la proliferación de medios electrónicos²⁸ y los conjuntos

amanecían los bailes, con música de viento, ya se acabaron los músicos..." (Entrevista personal a Julia Medina, 22 de julio de 2000, San Nicolás, Guerrero).

²⁵ Es muy probable que de mediados de los cincuenta hasta fines de los sesenta la tradición se halla apagado por completo en San Nicolás.

²⁶ "...radicaron aquí blancos [a los] que les molestaban las costumbres. Para el carnaval, el comité organizador, ya que se iba llegando la fiesta, comenzaba a recabar dinero casa por casa cantándole una copla y se hacia gran alboroto. Los blancos se quejaron con la partida de federales y me llevaron preso con otros, y entonces ya no querían hacerlo, se fue dejando la artesa a partir de eso..." (Entrevista personal a Melquiades Domínguez, 20 de junio de 1999, San Nicolás, Guerrero).

²⁷ "... se perdió la artesa porque no bailan abrazados. En la música de conjunto si bailan abrazados, juntitos, platicandito..." (Entrevista personal a Catalina Noyola, 24 de julio de 1999, San Nicolás, Guerrero).

²⁸ "...ya después de esa bocina, de ese tocadiscos, pues, se perdió la artesa..." (Entrevista personal a Juan Magadán, 01 de noviembre de 1999, San Nicolás, Guerrero).

modernos²⁹ en las costumbres de la comunidad. Como sea, los músicos actuales reconocen que tuvieron poca atención para con la música de los *viejos* y que lo que tocan ahora fue sólo lo que alcanzaron a aprender de ellos. Al respecto, don Chico dice:

[...] son pocos los sones que tocamos, no aprendimos, no aprovechamos cuando estaban los *viejitos*, uno no le daba importancia. Wenceslao Habana, Filiberto Domínguez, Silviano Salinas Zárate eran los que quedaron... no hombre, aquí eran los meros buenos, esos tocaban toda la noche y no repetían, eran otros sones. [...] Don Abel Silva también era de los viejos, tocaba vinuetes. [...] Wenceslao cantaba, Silviano tocaba el violín, Beticos [Filiberto] echaba versos... no hace tanto tiempo que murieron esas personas, si entonces yo me hubiera puesto atención hubiera aprendido mas otros sones... [...] Wenceslao tocaba zambas, yo no sé el ritmo, los golpes, no se me quedó en la mente [...] Lorenzo Noyola [tocaba] toda la noche y no repetía versos, con don Abel Silva, Chimino Busto, que cantaba y bailaba, y Apolonio Bernal, que cantaba...

Con el tiempo, los *viejos*, comenzaron a fallecer por lo que el proceso de transmisión a la generación siguiente empezó demasiado tarde, "La Iguana", "El Gusto", "La Víbora" y "Los Arrieros", eran los sones que les estaban enseñando cuando murieron.

La tradición de artesa fue retomada a comienzos de la década de los 80's en buena parte como resultado de la presencia de algunos investigadores en la zona³⁰. Su intervención promovió la construcción de una 'casa de la cultura' que tendría como objetivo conservar las tradiciones locales a través de *comités*³¹. Desafortunadamente luego de algún tiempo decreció

²⁹ "...esto ya se ha perdido, esto fue de los años 50, 40, por ahí,, cuando se bailaba mucho la artesa, luego vino el conjunto y se perdió..." (Entrevista personal a Adán García, 09 de enero de 1999, San Nicolás, Guerrero).

³⁰ Al parecer, la incursión del lingüista Miguel Ángel Gutiérrez y más tarde la del movimiento afromexicanista, fueron decisivas en la tradición de artesa actual de San Nicolás. La influencia de éste último movimiento en el curso que siguió la música de la zona es perceptible. Rafael Rebollar, por ejemplo, hizo un video de divulgación acerca de algunas tradiciones en la región. Con objeto de videografiar el *baile de artesa* financió la hechura de una artesa que todavía usan y conservan los pobladores de San Nicolás. Es importante mencionar que entre la población local, hay en general opiniones y anécdotas no siempre agradables acerca de los investigadores, dicho aspecto invita a reflexionar específicamente sobre cuestiones éticas del oficio de investigación. No es aquí el espacio adecuado para tales consideraciones, por lo que retomaré este tema en un futuro trabajo.

³¹ "Wenceslao Habana, Filiberto Domínguez y Silviano Salinas (ése era el del violín), esos murieron, se fueron seguido, esos tres andaban con la artesa cuando llegó la gente de *la cultura*" (Entrevista personal a Francisco Petatán, 12 de febrero de 2000, San Nicolás, Guerrero). "[...] pero los antiguos fueron otros, porque lo vi yo cuando era chiquillo: Arcadio Villarreal, su hermano Estanislado Villarreal, su sobrino Dámaso Villarreal y Eusebio Pastrana que eran de Las Vigas, avicinados a San Nicolás. Ellos fueron los que

el interés debido a la falta de organización y a la carencia de apoyo económico. Aún así, la tradición de artesa en cierta medida se ha conservado vigente dentro de la cultura y, si bien es difícil hablar de que en “San Nicolás, la danza de la artesa es tradicionalmente incorporada a las festividades” (García,1994:15). Esta tradición ha encontrado sus propios espacios y tiempos con significativos cambios.

A través de la memoria histórica es fácil percibir como la artesa vio ya una parcial desintegración al interior del conjunto de manifestaciones musicales vinculadas a los ciclos festivo-religiosos y de vida. En general, la artesa estaba más integrada a la vida cotidiana y era común en casi cualquier celebración a lo largo del año. A partir del nuevo auge de esta música, la tradición ha estado más vinculada a instituciones culturales que al ámbito familiar y de comunidad en el que se presentaba. Es muy poco frecuente que inviten a los músicos a participar en una boda, *angelito*³² o fiesta patronal, y en cambio, es más común verlos tocar y participar en eventos culturales de diversa índole (encuentros, festivales, eventos diplomáticos internacionales, etc.).

Hasta cierto punto, las maneras de participación también han cambiado, sobre todo cuantitativamente. La artesa reclamaba en tiempos anteriores 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 factores han perdido mucha

levantaron más la tradición”(Francisco Petatán citado en Villanueva, 1997:4). También se menciona a Agapito Villarreal, Tiburcio Noyola, Erasmo Marcial y a los violinistas Juan Silva, Emiliano Medina, Abel Silva, Luis Petatán y David Silva.

³² Los velorios de *angelito* actualmente son poco frecuentes, a partir de incrementar las relaciones con el exterior, la comunidad pudo tener servicios de salud que disminuyeron el alto índice de mortalidad infantil que había en el pasado.

fuerza, sin embargo, la audiencia sigue estando directamente involucrada en el desarrollo del evento musical y tal participación continúa reflejando la naturaleza colectiva de esta música. En general, la perspectiva local muestra optimismo, pues es en estas ocasiones donde se trata de enseñar a bailar a los mas jóvenes y de enseñarles *versos* antiguos.

En el aspecto estrictamente musical parece que hubo cambios en rubros específicos. Al parecer el estilo de canto ha variado poco. La estructura formal de los *sones*, en cambio, ha tenido variaciones, pues ya no se toca, -como señalé más arriba- *La Entrada* de cada *son*, como antaño (cuando cada *son* tenía una entrada específica), sino que solo se toca *La entrada* al inicio del evento sonoro musical. Por otro lado, de la ejecución, se menciona que al cantar los versos, el violín no paraba, sino que acompañaba a menor volumen a la voz. Hubo un periodo, inclusive, en que se tocaban los *sones* a dos violines. También se dice que los tamboreadores durante la ejecución frotaban la yema del dedo contra la membrana del cajón para producir efectos sonoros especiales. En cuanto al repertorio, como ya había mencionado, hubo un decremento considerable en el número de *sones*. De la composición, los músicos afirman que no había un compositor específico, sino que varios de los presentes participaban improvisando las letras, tomando como base las frases rítmico-melódicas tradicionales del *son*:

[...] pues antes eran puros versos compuestos, se componen los versos, como ora el de *la cucaracha*, esos son de los viejos, estaba un señor que componía los versos y cantaba en la artesa, era de los Villarreales, me acuerdo que decía:

*los Villarreales, los Villarreales
ya no comen mas tortillas,
se le acabaron los dientes
le quedaron las encillas"*

(Julia Medina, 22 /07/ 00)

cajón para tamborear [...] ese no cualquiera lo cantaba porque tenías que tener cabeza para componer el verso, [...] vamos a tocar "la chuparrosa", no te sales de ese tono, dices tu verso que tu quieras pero en el tono de "la chuparrosa":

*Pobrecita chuparrosa,
Ay! que lástima me da
[...]
'ora si que chupara*

el violinista lleva el ritmo, la melodía, que no se salga de ese:

*víbora quisiera ser,
víbora quisiera ser
para picarte en el aire,
ya que no te gozo yo
que no te gozara nadie*

pero en ese mismo tono, no te vas a salir de otro tono. [...] los viejitos se echaban los versos cantados, y ya uno ya no, uno nomás los versos de estribo de *la cucaracha*, ya no le cambia uno de otro modo. (Adán García, 09/01/99)

Actualmente los *sones* tienen coplas preestablecidas que se intercambian según la memoria del cantante que ya raramente improvisa las coplas. Este marcado cambio es atribuible a la discontinuidad de esta tradición musical que ya he señalado más arriba.

Es interesante notar que en general la música muestra pocos elementos de modernización; no han buscado, por ejemplo, tecnología para integrar instrumentos eléctricos o de amplificación electrónica, tampoco han intentado ingresar géneros musicales diferentes, o mezclar los *sones* con otras expresiones musicales.

Otro elemento que ha cambiado es el desconocimiento, por parte de la gente, del significado que subyace a la *tradición* y a la *artesa* en sí misma. Casi nadie sabe decir, entre la población actual, qué quiere decir la forma animal labrada en la *artesa* o por qué es un animal el que lleva ésta. Quizá sea éste uno de los factores a que se deba la relativa conservación de esta tradición. En otro tiempo debió de ser la perpetuación de una actividad social que daba sentido al mundo circundante; muy probablemente, esta tradición, tuvo una función catártica a través de la expresión oral, de la música y el baile para aligerar tensiones sociales contra los *blancos*. Ese recuerdo, con el paso del tiempo, ha sido

relegado por diferentes circunstancias. Sin embargo, la artesa ha conservado su “importante función como medio para participar de una identidad” (Moedano 1980:26). En este sentido, la artesa no se hubiera ‘revitalizado’ de no haber sido un rasgo de identidad cultural propio de la comunidad, que siguiera apoyando la integridad y cohesión del grupo social. Aun cuando muchos no conocen el significado identitario de la artesa, ésta es considerada por la mayoría como la manifestación tradicional más representativa de San Nicolás. La tradición de artesa es un género importante que forma parte de la autodefinición del grupo; no en vano es el evento mas esperado cuando se trata de costumbres musicales locales.

Aunque en el lapso de un año la agrupación de artesa ha participado principalmente en eventos organizados por institutos y organismos de cultura, en dos ocasiones estuvieron vinculados, dentro de su comunidad, a contextos ‘más tradicionales’: una boda y la recepción de un sacerdote nuevo. La relativa vigencia de esta tradición en la cotidianeidad 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 por 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 electrónicos y al alto índice de emigración³³, hacen que la

³³ La constante emigración de la gente en edad productiva hacia los vecinos países del norte promueve una fuerte aculturación al interior del grupo que repercute invariablemente en las tradiciones y los valores culturales en general. De la gente joven, un porcentaje muy alto se encuentra en E.U. trabajando, el resto de los jóvenes que residen en San Nicolás, en su mayoría, han viajado por lo menos una vez a los E.U.

preservación de esta tradición siempre se encuentre en condiciones precarias.

LOS MÚSICOS ¹

- Aspectos generales

Los músicos que participan en la agrupación de artesa tienen como actividad principal la agricultura y las labores que surgen en la cría de animales de huerto y ganado. Tocar sones de artesa no es considerado por los músicos como una actividad económica local o una fuente de ingresos considerable, sino como una actividad secundaria que hacen por gusto y tradición familiar mas que por vocación o interés económico.



Melquiades Domínguez y Francisco Petatán

Me fue difícil sondear con profundidad el estatus que tiene el músico de artesa entre la

¹ Cuando llegué a San Nicolás la agrupación de artesa estaba conformada por los siguientes músicos: Melquiades Domínguez Guzmán (canto); Francisco 'Chico' Petatán (violín y canto); Adán García Marcial (guacharasca); Efrén Noyola (tamborista); Tiburcio Noyola (tamborista); Tobías Noyola (tamborista). En el periodo en que hice trabajo de campo la agrupación verificó algunos cambios. Adán García por razones de trabajo tuvo que dejar la agrupación así que durante algún tiempo no hubo ejecutante de guacharasca. Para inicios del año 2000, Elpidio 'Pillo' Silva (bailador) comenzó a tocar la guacharasca, pero en esas mismas fechas, Efrén Noyola fue nombrado comisario ejidal de la comunidad, por lo que dejó la agrupación junto con su hijo Tobías Noyola. Actualmente, parece ser que Cutberto Petatán entrará en la agrupación para apoyar en el tamboreo.

gente de San Nicolás, sin embargo, es perceptible que no tienen relaciones privilegiadas o un prestigio especial, mas allá del logrado en las relaciones sociales cotidianas². La tradición de artesa es una actividad marginal que es contemplada con poco interés por los jóvenes y que conservan prioritariamente las gentes mayores y los niños.

Es muy raro que ensayen o estudien el repertorio, regularmente solo ejecutan cuando tienen algún compromiso en la comunidad o fuera de ésta. Cuando tocan para (y en) la comunidad de San Nicolás no reciben ninguna compensación económica (solo bebida y comida). En otras ocasiones es común que se les remunere con cantidades simbólicas (a veces irrisorias); retribuciones a las que los músicos se refieren como propina, apoyo o compensación.

Entre los músicos de artesa no se expresa abiertamente que haya un representante oficial, director, o encargado de la agrupación; esta calidad esta mas cercana a un líder tácito³ que se hace cargo de algunos aspectos económicos y de organización como buscar bailadoras⁴, recordar compromisos, ser remunerados, etc.

El cambio de músicos al interior de la agrupación es relativamente frecuente, la mayoría deja de tocar porque a veces la prioridad de otras ocupaciones es inevitable. No parece que haya en la ejecución de los instrumentos ningún tipo de exclusividad o “derecho de familia o ascendencia” , el ingreso de nuevos músicos esta más determinado por la disponibilidad y

² En general, la opinión local sobre los músicos es heterogénea, en algunos casos, hay quién llega a pensar que la tradición de artesa es una actividad económica en la que se viaja y se gana mucho dinero, por el contrario, hay personas que los consideran generosos conservadores de la tradición.

³ Este papel regularmente ha recaído en Melquiades Domínguez, aunque cualquiera de los músicos eventualmente puede asumir tal responsabilidad.

⁴ En las visitas que hice a San Nicolás, me fue difícil conversar con *las bailadoras*, con la única que pude entrevistarme fue con Catalina Noyola Bruno de 80 años. Se dice que doña Cata, cuando era más joven , fue una de las mejores bailadoras de artesa y debido a tal razón, ahora es la encargada de enseñar como se baila en la artesa a las niñas de la comunidad. Las bailadoras ensayan de vez en cuando y debido a la edad de doña Cata aprenden mas por vía oral que visual, lo cual a veces dificulta el aprendizaje. Es común que algunos de los hijos de los

aptitud de algún miembro de la comunidad para ejecutar el instrumento.



- Transmisión e interpretación

Como señalé en la introducción de este trabajo, los músicos fueron mis principales informantes, de entre ellos, Melquiades Domínguez, el cantante, fue de enorme importancia. Cuando llegué a San Nicolás preguntando por el baile de artesa, la gente me enviaba con él, ya fuese desde un comienzo; o bien, para cotejar con él la información que acababan de compartirme. Don Melquiades nació en San Nicolás en 1923 y forma parte de una de las generaciones mas viejas de la comunidad. Su conocimiento de la tradición de artesa obedece principalmente a dos razones: además de haber vivido y crecido entre los últimos apogeos de esta costumbre, de niño tuvo un singular rol entre las autoridades de la comunidad, este papel más adelante le otorgaría particular competencia sobre el tema. Concerniente a esto, él mismo explica:

Como yo estaba chamaco, me ocupaban como mandadero a los 12 años, por eso es que a veces conozco muchas cosas... yo anduve, pues, con los grandes, y oía yo sus pláticas, lo que platicaban, y por eso es que yo digo lo que platicaban... lo que platicaban los grandes, las autoridades, me lo grababa, por eso aunque unos son mas grandes no saben, yo no les tomaba importancia, pero como

músicos participen bailando, como es el caso de los hijos de Tiburcio y Efrén Noyola.

eran grandes los tenía que atender... yo por eso les digo muchas cosas [...] yo veía como hacían los arreglos, como a mi no me podían decir como *chamaco salte*, yo estaba oyendo, y oía yo cosas riesgosas, o cosas que no eran de riesgo, nomás que el primer comisario que tuvo uno de los viejos: *que se salga el chamaco*, entonces me salí, digo, una plática ya es cosa seria, como políticos, así. Entonces le dijo el viejo: *no, que oiga pa' que se de cuenta y el tenga que decir cuando el sea viejo, que tenga que decir...*, entonces ya no me sacaron, entonces lo que me dijo el viejo ése: *mira aquí, lo que oigas aquí, no se puede platicar a nadie, te van a preguntar que qué cosa hablamos aquí, diles que tú no sabes, porque el hombre desde chiquito debe de ser hombre, no te rajes*⁵...

Melquiades es uno de los más interesados de la comunidad, en conservar las tradiciones, y en especial la música de artesa, sin embargo, él siempre ha sostenido que “no era para la cantada”, que “no tenía gracia”, él considera que su labor era la de contar cuentos e historias tradicionales a los niños⁶. También sostiene que su participación como cantante fue casi una consecuencia. Para 1984, contaban ya dos años de haberse retomado⁷ la tradición de artesa, y en varias ocasiones, lo habían invitado a que cantara. Cuando Melquiades decidió integrarse como segunda voz, Wenceslao, que efectuaba la voz principal, murió. Durante el corto lapso que cantaron juntos, Melquiades aprendió algunos *versos*: “porque cuando cantaba yo con el difunto Wenceslao, que era como maestro, el iba adelante, y yo lo iba siguiendo, pues me estaba enseñando a que yo entrara también, él me enseñó la palabra...”. De esta manera Melquiades tomó lugar como voz principal.

Don Chico Petatán, es uno de los dos violinistas que quedan en San Nicolás, (el otro

⁵ Entrevista personal a Melquiades Domínguez, 20 de junio y 25 de julio de 1999, y 22 de julio de 2000, San Nicolás, Guerrero.

⁶ “[...] no nunca pude, me gusta la música pero no le pude, no tengo compás, nomás que no sale otro, [...], no, yo pa' los chismes, pa' las pláticas sí, pero ni modo, no hay, yo hubiera querido que saliera alguno que cantara y yo me quitaba de esto...” Entrevista personal a Melquiades Domínguez, 22 de julio de 2000, San Nicolás Tolentino, Guerrero.

⁷ La tradición fue retomada por Wenceslao Habana, Filiberto Domínguez y Silviano Salinas. Luis Petatán y Emiliano Medina también tuvieron parte (aunque indirectamente) en este proceso.

violinista en activo es Gil Petatán⁸). tiene 70 años y lleva más de 40 años de ser músico⁹.

Chico comenta que Rodolfo Hernández (de San Nicolás) le enseñó a tocar, pero aclara:

yo le saqué... cuando trataba, y la gracia mía... una cancioncita y yo le iba dando porque el violín no es como la guitarra [...] ya aprendí, ya empecé yo a sacar vinuetes, yo solo no quería, tenía temorcito, que no, iba a quedar mal entre el público, aprendí [...] no conocí nota, lírico....

Francisco Petatán



Adán García era el encargado de tocar la guacharasca todavía hasta noviembre de 1998 en la agrupación. Adán tenía aproximadamente 14 años tocando antes de alejarse de la tradición, fue Ignacio Santiago, antiguo músico y narrador de San Nicolás, quién le enseñó a tocar la guacharasca. Este mismo músico le enseñó a Adán como construir dichos instrumentos

⁸ Gil Petatán mantiene actividad como músico en otras tradiciones locales como el baile del toro de petate y las pastorelas.

⁹ Chico toca además la trompeta en la banda de viento local y ha participado en otras agrupaciones como la de

de madera de guarumbo. Adán no solo ejecuta sino que es conocido por su capacidad para el baile, el mismo plática como aprendió:

mi abuelito tocaba el violín en la artesa, en ese tiempo no había radio, no había nada, ni luz, y mi abuelito con el violín: *tiqui tiqui*, y cantando él [...] de allí, una viejita, Mariana, esa me enseñó a bailar en una batea, de madera, redonda, para lavar y así me enseñaron a bailar a mí...



Adán García

Los hermanos Efrén (56 años) y Tiburcio Noyola (51 años) coinciden en que sus antepasados siempre estuvieron ligados a la tradición de artesa, su propio abuelo, tenía una artesa y sabía tamborear y cantar, sin embargo, no fue su abuelo quién les enseñó a tocar. Al respecto comenta don Efrén: “[...] un finado que se llamaba Emiliano Medina, ese decía como le tocara [...] es muy trabajoso, parece fácil pero no, son como tres golpes que se le da y aparte lleva otro golpe más, son como cuatro golpes...”. Efrén empezó a *tamborear* a los 35 años de edad aproximadamente.

clarinete, violín y guitarra que tocaba antiguamente en las bodas.

En general, la instrucción que cada uno recibió fue corta y se completó más tarde por imitación, es decir, todos compartían el hecho de haber crecido dentro de la cotidianidad de esta tradición, por lo que recrearon los *sones* más tarde, atendiendo a lo que habían escuchado cuando eran niños, de esta manera “completaron” el aprendizaje.



Efrén Noyola



Tobías Noyola



Tiburcio Noyola

En tiempos actuales, el proceso de transmisión musical es casi nulo. Los músicos coinciden en que “los jóvenes no están aprendiendo, les gusta pero oír, ellos quieren ser músicos de conjunto...”. No obstante, Chico le enseña eventualmente a uno de sus nietos mas pequeños y Efrén, por su parte, le enseñó a tamborear a su hijo Tobías, quién los acompañó tamboreando durante algún tiempo.

- Composición

Cuando se retomó el repertorio de artesa (en la década de los ochenta), los músicos actuales estaban apenas aprendiendo los sones antiguos cuando sorpresivamente murieron los músicos que les enseñaban. Al morir estos últimos, el proceso de transmisión se interrumpió y los músicos optaron entonces por reconstruir colectivamente los *sones* a partir del recuerdo y enseñanza individual. A Chico le enseñaron *el Zapatero*, *la Cucaracha* y *la Chuparroza* en el violín, a Melquiades le enseñaron *la India* y *Mariquita María*, Adán, por su parte, se acordó de *la tonada* de *Volando va*; la cuál fue completada por Melquiades, que le compuso *los versos*.

Para los músicos el aspecto más importante en la reconstrucción de un *son* radica esencialmente en *la tonada*, esto es comprensible dado que las coplas antiguamente casi siempre fueron improvisadas, por tanto éstas “siempre pueden hacerse”, o bien, recordarse a partir de *la tonada*. En oposición, cuando los músicos no evocan *la tonada* la rememoración del *son* es casi imposible.

Conociendo que la composición en otro tiempo era grupal y que cualquiera

participaba en el verso¹⁰ (cantando sobre frases melódicas que no cambiaban), es presumible que este tipo de creación colectiva, haya dado poco margen a la variación en las melodías tradicionales actuales. Por el contrario, el carácter prolífico que debió tener la improvisación tanto en el verso como en el baile (y tomando en cuenta la temporal desaparición de la tradición), ha originado que en fechas recientes el texto del *son de artesa* haya transitado a coplas estables que ya poco son improvisadas o intercambiadas por otras de la región. De manera similar en el baile se conserva un patrón también estable en casi todos los *sones*.

Resulta interesante observar que el *son* de más reciente manufactura es el llamado *Manuelita*. Este *son* fue compuesto por Melquiades Domínguez, quién le compuso letra y música. Don Melquiades en una ocasión me habló de como la compuso:

CR: ¿de la Manuelita que hizo primero, los *versos* o la *tonadita*?

MD: La tonadita, esa se me ocurrió porque si uno tiene una inspiración, uno le pone el verso que uno quiera. Estaba yo allá en mi trabajo, yo solo, no tenía que hacer, me acordé, y ya le fui componiendo, y hasta 3 le compuse nomás. Me acordé de una mujer que tuve que se llamaba Manuelita, me acordé de ella y allí le fui componiendo, y así como dice la canción, así me hacía a veces, sí, así estaba yo. Era bonita, era calentana, a veces para ir a la cita encontraba su marchante y allí se quedaba, por eso le puse allí, contestaba allí, que era *como el vestido nuevo que en cualquier gancho se traba*. Yo le canté la tonada a Chico...

Como en los otros *sones*, don Chico sacó la *tonadita* en el violín y fue integrada como sección instrumental del *son*. *Manuelita* esta siendo incorporada paulatinamente al repertorio de artesa por lo que no es muy frecuente escucharla en sus presentaciones habituales.

¹⁰ “nomás el verso de *dicen que volando va, dicen que volando viene* nomás que dio la musiquita y ya le agarré yo y ya le fui poniendo otros versos. Con la pura música, el que podía cantaba, el que podía le entraba, si estaba cantando aquél, ya se arrimaba y ya le contestaba con un verso y así es como versaban. Eso es lo que hace falta, alterar [sic] con otro, improvisar...” Entrevista personal a Melquiades Domínguez, 22 de julio de 2000, San Nicolás Tolentino, Guerrero.



Catalina Noyola Bruno

CONCLUSIONES

*“Los versos no han de ser largos
de cuatro a cinco nomás,
porque ya muy largo enfadan
con ésta y no diré más.”*

Copla del son de artesa “El zapatero”

Resumiendo los objetivos planteados en el comienzo de esta tesis, puede decirse que el objetivo general fue *conocer qué era y qué es el baile de artesa* en la comunidad de San Nicolás Tolentino. De acuerdo a esto, intenté hacerme un panorama de tal tradición a través de dos preguntas principales (qué trato de responder más abajo): *¿Qué elementos musicales y del contexto sociocultural definen la tradición de artesa en San Nicolás?* y *¿Existe algún aspecto de la tradición de artesa que haya contribuido a fomentar la cohesión social y la formación de una identidad particular en la comunidad de San Nicolás?*.

La tradición de artesa en esta comunidad se caracteriza (en distintos niveles) por diferentes elementos musicales y contextuales. Ya he señalado que se utilizan **instrumentos musicales** específicos y que aunque el uso de estos presenta un margen de variabilidad, se procura una instrumentación definida con características sonoras, de construcción y de ejecución específicas. Otra cualidad que define a los *sones de artesa* es la **música**¹. En el apartado sobre el repertorio doy cuenta de las características formales recurrentes de esta ejecución de los *sones* y de los aspectos estructurales, melódicos y rítmicos que, vistos individualmente, no parecen definitorios del género, pero vistos de manera integrada y en combinación con la tímbrica instrumental y el estilo de canto se vuelven elementos representativos del género. También describo como se lleva a cabo el evento sonoro musical

¹ Entendida en términos de la acepción planteada en la *Introducción* de este trabajo.

en el que no solo participan los músicos sino los bailadores y público de todas las edades. Esta participación es relevante pues la práctica musical es producida tanto por los ejecutantes como por los escuchas, y las ejecuciones suelen variar cuando no hay bailadores y público familiarizado con esta tradición. Otro factor que determina a esta tradición musical es el proceso de continuidad y cambio al que ha estado sujeto. El escaso repertorio conservado y la memoria local ha revelado que la tradición de *artesa* no ha tenido una vigencia ininterrumpida y al parecer ha sido más bien intermitente (por lo menos en la segunda mitad del siglo XX). Esta intermitencia, aunada a otros factores², ha generado diversos cambios. Actualmente en San Nicolás la ejecución del *baile de artesa* es poco frecuente y está fragilmente vinculada a las ocasiones que se mencionan como tradicionales por excelencia: las bodas y la fiesta en honor a Santiago Apóstol. Es más común encontrar a los músicos ejecutando en conciertos culturales o como representantes de las tradiciones del estado en festivales diversos fuera de su comunidad. Antiguamente en San Nicolás, el espacio para llevar a cabo *el baile de artesa* era la casa del novio o la comisaría. En tiempos actuales este último espacio de ejecución se ha trasladado al atrio de la iglesia en las ocasiones comunitarias. Por informes orales se infiere que este *baile* estaba profundamente ligado al baile y a la improvisación oral de las coplas. Si bien actualmente la audiencia sigue estando directamente involucrada en el desarrollo del evento musical, las coplas son memorizadas y el baile se ha “simplificado”. Los *sones* mismos formaron parte de un proceso de transmisión “incompleto” que vino a “concluirse” a través de la propia rememoración de los **músicos** actuales³. Este proceso de “re-composición” a partir del recuerdo y de la breve instrucción que recibieron de los músicos anteriores

² La fuerte influencia de los medios masivos de comunicación y el alto índice de emigración hacia los E.U. promueven una fuerte aculturación al interior del grupo, que repercute inevitablemente en las tradiciones y valores culturales de la comunidad.

³ En la comunidad, los músicos actuales tratan de recordar y coincidir en como se tocaba tal o cuál *son*, fueron enseñados por los "viejos" y aprendieron (según ellos) poco, pero lo suficiente como para poder ahora

significó la "revitalización" del género a mediados de los ochenta en la comunidad. Este proceso evidentemente jugó un papel relevante en los cambios consecuentes. Como es sabido, la transmisión está directamente relacionada con el proceso de cambio y estabilidad en una cultura musical. El proceso "antiguo" de transmisión era espontáneo. Al formar parte de lo cotidiano se crecía entre la tradición y muchos participaban y eran competentes para reproducirla. Actualmente, *la artesa* está casi desvinculada de los contextos que la producían y consecuentemente no provee cotidianamente condiciones "espontáneas" de aprendizaje y ejecución.

Desde mi perspectiva, un factor determinante de la accidentada vigencia de esta tradición, es el (casi) desconocimiento entre la población nativa del significado que subyace al *baile de artesa* (y con este tema pretendo responder la segunda pregunta planteada al comienzo de este trabajo). Desde una perspectiva organológica, la figura labrada en la artesa parece estar profundamente ligada a la historia de cohesión de esta comunidad y a la gestación de un sentimiento afín de identidad entre sus pobladores. Según las declaraciones de Melquiades Domínguez, la forma de caballo labrada en la artesa tiene dos significados: por un lado, simbolizaba -para sus ancestros cimarrones- a la clase dominante, es decir, se asociaba la figura de este animal con el esclavista español. Al bailar sobre la artesa se bailaba simbólicamente sobre sus opresores; se expresaba (al negarse a la esclavitud en comunidades de cimarrones) una actitud rebelde y de no-sujeción. Por otro lado, el baile sobre la artesa recuerda alegóricamente la habilidad y destreza de los africanos en la labor ganadera y en el trabajo como caporales. Dicha destreza compartida no sólo sería una referencia básica de identificación entre africanos de extracción diversa, sino que les permitiría, más tarde, sostener una relación simbiótica con los *blancos* dueños de las estancias ganaderas. Al ser empleados

componer (como en el caso de Melquiades que esta componiendo un *son* nuevo).

como vaqueros y caporales en dichas estancias asegurarían cierta alianza con la clase dominante y por consiguiente su subsistencia. El *baile de artesa* evoca el recuerdo de dos significados profundamente ligados a la cohesión colectiva, la identidad y la propia subsistencia: la destreza vaquera y el impulso rebelde ante una clase dominante. La tradición de artesa contribuyó a la cohesión, continuidad y estabilidad de la comunidad resolviendo conflictos de clase e identidad en circunstancias específicas. Al parecer estos conceptos no son muy conocidos por la gente de la comunidad, lo cuál merma (hasta cierto punto) el sentido mismo de la tradición.

Como cualquier cultura musical, la tradición de artesa no es una manifestación estática sino “una expresión en constante cambio que responde a su relación como individuos con una sociedad y un mundo”. Esta relación en términos de identidad es la que esta en juego actualmente en San Nicolás. Debido a la vigencia intermitente de esta tradición, *la artesa* hoy, es el resultado de un proceso de reconstrucción a través de la tradición oral y la memoria de unos cuantos. Las funciones y significados “de origen” han quedado en algún sentido relegados con el tiempo y han subrayado el proceso de cambios en la tradición. Aún así, la artesa no se hubiera ‘revitalizado’ de no haber constituido un rasgo de identidad cultural propio de la comunidad que continuara apoyando la integridad y cohesión del grupo; la tradición de artesa se conserva (casi por consenso local) como la más representativa de las manifestaciones identitarias de esta comunidad afromestiza.

• **Referencias**

Entrevistas personales (fuentes primarias)

-1999-

- Bustos García, Miguel. San Nicolás Tolentino, Guerrero, 08 de enero.
Cisneros, Eufrocina. San Nicolás, Guerrero, 08 de enero.
Chávez Noyola, Cutberto. Guerrero, 08 de enero.
Cisneros, Julia. San Nicolás, Guerrero, 20 de junio.
Domínguez Guzmán, Melquiades. San Nicolás, Guerrero, 20 de junio, 25 de julio, 11 de septiembre, 02 de noviembre.
Marín Magadán, Juan (y familia). San Nicolás, Guerrero, 01 de noviembre
Fuentes, Benjamín. Cuajinicuilapa, Guerrero, 09 de enero, 12 de septiembre.
García, Adán. San Nicolás, Guerrero, 08 de enero.
Herrera, Bonfilio, San Nicolás, Guerrero, 21 de junio.
Noyola Bruno, Antonio. San Nicolás, Guerrero, 25 de julio.
Noyola Bruno, Catalina. San Nicolás, Guerrero, 24 julio 1999, julio 1999.
Noyola, Tiburcio, San Nicolás, Guerrero, 11 de septiembre.
Noyola, Efrén, San Nicolás, Guerrero, 11 de septiembre, 01 de noviembre.
Oliva Noyola, Domingo. San Nicolás, Guerrero, 08 de enero.
Petatán, Bertina. San Nicolás, Guerrero, 02 de noviembre.
Petatán, Francisco. San Nicolás, Guerrero, 20 de junio, 11 septiembre.
Petatán Cruz, Cutberto. San Nicolás, Guerrero, 25 de julio.
Peñaloza, Sara. Cuajinicuilapa, Guerrero, 11 de marzo, 22 de junio.
Zárate, Víctor, San Nicolás, Guerrero, 08 de enero.
Castañeda Ernestino, San Nicolás, Guerrero, 08 de enero.

-2000-

- Domínguez Guzmán, Melquiades. San Nicolás, Guerrero, 20 de febrero, 22 de julio.
Medina, Julia. San Nicolás, Guerrero, 20 de febrero, 22 de julio.
Petatán, Francisco. San Nicolás, Guerrero, 12 de febrero, 22 de julio.
Noyola, Tiburcio, San Nicolás, Guerrero, 20 de febrero.

Libros, artículos y fonogramas (fuentes secundarias)

ABRAHAM, Otto y Erich M. Von Hornbostel

- 1910 "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien" en The Garland library of readings in ethnomusicology: a core collection of important ethnomusicological articles, vol. 4 (Musical Transcription), editado por Kay Kaufman Shelemay, Garland Publishing (1990), pp. 1-25.

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo

- 1985 *Cuijla :esbozo etnográfico de un pueblo negro*, FCE-SEP, México [1958].
- 1989 *La Población negra de México*, FCE, México [1946].
- 1992 *Pobladores del Papaloapan: biografía de una hoya*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México.
- 1994 *El negro esclavo en Nueva España*, FCE, México.

APARICIO PRUDENTE, Francisca, y otros

- 1993 "Choco, chirundo y chando -vocabulario afromestizo-" en El garabato, cuaderno de trabajo de la unidad regional Guerrero de Culturas Populares (DGCP-CNCA), Chilpancingo.

AÑORVE ZAPATA, Eduardo

- 1998 *Monografía, Municipio de Cuajinicuilapa de Santa María, Guerrero*, Ediciones Artesa, México.

BARTÓK, Béla

- 1997 "Sobre el método de transcripción" en *Escritos sobre música popular*, S.XXI editores, México, pp. 199-221 [1ª ed. en español 1979].

BASAURI, Carlos

- 1990 "Población Negra" en *La población indígena de México*, INI-CNCA. Tomo III, Colección Presencias, México, pp. 605-629 [1940].

BÉHAGUE, Gerard

- 1997 "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical" en *Sabiduría Popular*, Arturo Chamorro (editor), El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 93-100.

BERLINER, PAUL F.

- 1992 *The Soul of Mbira*, The University of Chicago Press, Chicago [1981].

BLUM, Stephen

- 1992 "Analysis of Musical Style" en *Ethnomusicology : an Introduction*, editado por Helen Myers, Macmillan Press, pp. 165-218.

CAMACHO DÍAZ, Gonzalo

s/f "Momentos y vertientes de la música popular: aproximaciones al son mexicano" (inédito).

CÁRDENAS SANTANA, Alejandra

1996 "Acapulco en el siglo XVII" en *Amate*, núm. 3, mayo-junio, Chilpancingo, Guerrero.

CASANOVA OLIVA, Ana Victoria

1988 *Problemática Organológica Cubana*, Casa de las Américas, La Habana.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA

1997 *Atlas de los instrumentos de la música folklórica popular de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo

1988 *Atlas Cultural de México*, vol. *Música*, SEP-INAH-Planeta, México.

CHAMORRO, Arturo

1984 *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán-CONACYT, México.

DÍAZ P., María Cristina

1995 *Descripción etnográfica de las relaciones de parentesco entre comunidades afro-mestizas de la costa chica de Guerrero* (tesis) E.N.A.H., México.

DÍAZ P., María Cristina, et al.

1993 *Jamás fandango al cielo: narrativa afro-mestiza*, Dirección General de Culturas Populares, México.

DOURNON, Geneviève

1981 *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*, editorial de la UNESCO, París.

1992 "Organology" en *Ethnomusicology: an Introduction*, editado por Helen Myers, Macmillan Press, pp. 245-300.

FINNEGAN, Ruth

1992 *Oral traditions and the verbal arts*, Routledge (ASA Research Methods in Social Anthropology), London

GARCÍA C., Adela, *et al.*

1992 "Ritual de boda y estructura familiar en la Costa Chica" en Oaxaca, población y futuro, revista trimestral del consejo estatal de población de Oaxaca, año 3, Núm. 11, Oaxaca.

GARCIA H., José Fco., *y otros*

1994 "Música de la Costa Chica", notas al disco *XEJAM La voz de la Costa Chica*, Instituto Nacional Indigenista, INI-RAD 1, (XEJAM), México.

GONZÁLEZ C., Pablo

1986 *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México: SEP - cien de México [1958].

GUTIÉRREZ AVILA, Miguel Angel

1993 *La conjura de los negros*, Ediciones e impresiones pedagógicas, Universidad Autónoma de Guerrero, México.

HERMO, Elena, *et al.*

1998 "Representando la música, repensando la musicología" en Música e Investigación del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", año 2, núm. 3, Buenos Aires, pp. 69-89.

HERNDON, Marcia y Norma McLeod

1980 "The interrelationship of style and occasion in the Maltese Spirtu Pront" en *The ethnography of musical performance*, Norma McLeod y Marcia Herndon (editoras), Norwood Editions, Pennsylvania, pp. 147-166

1983 *Field Manual for Ethnomusicology*, Norwood Editions, Pennsylvania.

HOOD, Mantle

1971 *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill, New York.

I.N.E.G.I.

1996 *Guerrero. Censo 95 de población y vivienda. Resultados definitivos. Tabuladores básicos*, INEGI, México.

- KUBIK, Gerhard
 1988 *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Leipzig, Reclam.
- LOCKE, David
 1982 "Principles of Offbeat Timing and Cross-rhythm in Southern Eye Dance Drumming", en *Ethnomusicology*, Vol. 26, mayo, núm. 2, pp. 217-246.
- LOPEZ BARROSO, Epigmenio
 1967 *Diccionario geográfico, histórico y estadístico del distrito de Abasolo del Estado de Guerrero*, Ediciones Botas, México.
- LOZA, Steven
 1988 "El estilo musical como concepto" en *Heterofonía*, enero-diciembre, CENIDIM, México.
- LLERENAS, Eduardo, *et al.*
 1993 "Antología del Son de México", notas al disco homónimo, Música Tradicional (Discos Corazón), MTCD 01/3 (3CD), México.
 1992 "Africa en América", notas al disco homónimo, Música Tradicional-D.G.C.P., CDMT A1/A3 (3CD), México.
- MALM, William P.
 1985 "Oceanía" en *Culturas musicales del Pacífico, el cercano Oriente y Asia*, Alianza Editorial, Madrid [1977].
- MENDOZA CRUZ, Luciano
 1994 *Festival Costeño de la Danza*, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, México.
- MENDOZA, Vicente T.
 1955 "Algo del folklore negro en México" en *Miscelanea de Estudios dedicados a Fernando Ortiz*, Úcar y García y Cía, La Habana.
 1984 *Panorama de la Música Tradicional de México*, UNAM, México [1956].
- MERRIAM, Alan P.
 1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Illinois.

MEZA, Malinali, *et al.*

- 1991 "Nuestra tercera raíz" en Nuestra Palabra, suplemento del periódico El Nacional, 1 de Marzo de 1991, Año II, Número 2, México.

MEZA, Malinali y Cristina DÍAZ

- 1991 "Testimonio afromestizo" en Nuestra Palabra, suplemento del periódico El Nacional, 1 de Marzo de 1991, Año II, Número 2, México.

MOAR PRUDENTE, Alfonso A.

- 1997 "Historia de la Chilena y sones mexicanos que se cantan y bailan en la Costa Chica Oaxaqueña y de Guerrero", Delegación de Pinotepa, Oaxaca.

MOEDANO NAVARRO, Gabriel

- 1980 "El estudio de las tradiciones orales y musicales de los afromestizos de México", en Antropología e Historia, Núm. 31, INAH, México, pp. 19-29.
- 1985 "Aportes africanos a la narrativa oral indígena" en México Indígena, Instituto Nacional Indigenista, Núm.5, julio-agosto, México.
- 1988 a "El arte verbal afromestizo de la costa chica de Guerrero. Situación actual y necesidades de su investigación" en Anales de Antropología, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, vol. XXV, México, pp. 283-296.
- 1988 b "El Corrido entre la población afromestiza de la costa chica de Guerrero y Oaxaca", en *Jornadas de homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán*, Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), Veracruz, pp. 119-128
- 1996 "La Población Afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca", notas al disco "*Soy el negro de la Costa ...*", Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH - 033, México.
- 1997 "La historia viva, saberes afromestizos" en Amate. Arte, cultura y sociedad de Guerrero, Núm. 8, junio-septiembre, Gobierno del estado de Guerrero, México. pp. 3-7.

MORENO RIVAS, Yolanda

- 1989 *Historia de la Música Popular Mexicana*, Alianza Editorial Mexicana-CNCA, México. [1979]

MYERS, Helen, *editora*

- 1992 *Ethnomusicology: an Introduction*, editado por Helen Myers, Macmillan Press, pp. 3-18

1992 "Fieldwork" en *Ethnomusicology: an Introduction*, editado por Helen Myers Macmillan Press, pp. 21-49.

NEFF, Francoise y Miguel Ángel Gutiérrez

1985 "El baile del toro de petate" en *México Indígena*, Instituto Nacional Indigenista, Núm. 6, Septiembre-Octubre, México. pp. 24-28.

NETTL, Bruno

1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. Free Press, New York.

1983 *The study of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*, University of Illinois Press, Urbana.

1985 *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Alianza Editorial, Madrid [1977].

NKETIA, J.H. Kwabena

1974 *The Music of Africa*, W.W. Norton and Company, New York..

OCHOA CAMPOS, Moisés

1968 *Historia del Estado de Guerrero*, Ed. Porrúa, México.

1987 *La Chilena Guerrerense*, Ediciones del Gobierno del Estado de Guerrero, México.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A.

1990 *La Música Afromestiza Mexicana*, Biblioteca Universidad Veracruzana, México.

1996 "El chuchumbé y la buena palabra" en *Son del sur*, núm. 3, noviembre, Coatzacoalcos, Veracruz.

1997 "El chuchumbé y la buena palabra. 2ª parte" en *Son del sur*, núm. 4, junio, Jáltipan, Veracruz.

1999 "El son jarocho como expresión musical afromestiza". Ponencia presentada en el congreso Musical Cultures of Latin-America: global effects, past and present. Congreso organizado por Steven Loza, U.C.L.A., Department of Ethnomusicology (en proceso de publicación).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

1956 *Diccionario de la lengua española*, Real academia española, Madrid.

REBOLLAR, Rafael

1992 *La tercera raíz*, Serie Los Caminos de lo Sagrado, DGCP /CNCA, México (videgrabación).

SALDIVAR, Gabriel

1987 *Historia de la Música en México*, SEP-Ediciones Gernika, México [1934].

SANTAMARIA, Francisco J.

1959 *Diccionario de Mejicanismos*, Editorial Porrúa, México.

SEEGER, Anthony

1980 "Sing for your sister, the structure and performance of Suya Akia" en *The ethnography of musical performance*, Norma Mcleod y Marcia Herndon (editoras), Norwood Editions, Pennsylvania, pp. 7-42.

1991 "Styles of Musical Ethnography" en *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, editado por Bruno Nettl y Philip V. Bohlman, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 342-355.

1992 "Ethnography of music" en *Ethnomusicology: an Introduction*, editado por Helen Myers, Macmillan Press. pp. 88-109.

STANFORD, Thomas

1962 "Datos sobre la música y las danzas de Jamiltepec, Oaxaca", Anales del I.N.A.H., I.N.A.H.-S.E.P., Tomo XV, Núm.44, México, pp. 187-200

1968 *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología*, INAH, México.

1981 *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Serie del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. (fonograma)

1984 *El Son Mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.

1998 "La Chilena de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca" en Tierra Adentro Núm.92, Junio-Julio de 1998, CNCA, México, pp. 49-53.

1998 Notas reelaboradas al disco compacto *Homenaje a Thomas Stanford, Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Serie del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

TORO, Alfonso

1921 "Influencia de la raza negra en la formación del pueblo mexicano" en Ethnos, Tomo I, n. 8-12, México, pp. 215-218.

VÁZQUEZ V., Irene

1996 "La costa de Oaxaca: su gente, sus tradiciones", notas al disco *Festival Costeño de la Danza*, Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH - 033, México.

VÉLEZ, Efraín y Raúl VÉLEZ

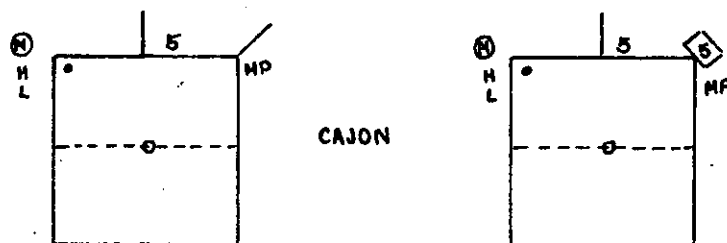
1997 "Baile de tabla" en Amate. Arte, cultura y sociedad de Guerrero, Núm. 9, octubre-diciembre, Gobierno del estado de Guerrero, México, pp. 32-35.

VILLANUEVA, René

1997 "Músicos y Cantores de Guerrero", notas al disco compacto homónimo, Testimonios Musicales de México, Instituto Politécnico Nacional, México.

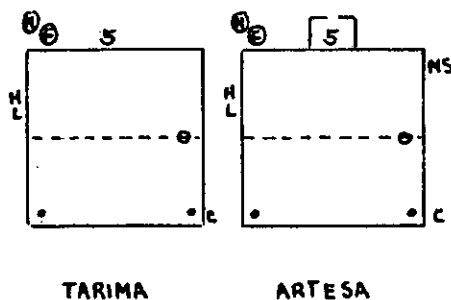
Apéndice 1

Clasificación propuesta por Arturo Chamorro de acuerdo a la técnica de ejecución y la taxonomía simbólica en organigramas sugerida por Mantle Hood. Fragmento tomado de: Chamorro,1984:134-137



Por lo que se refiere al *cajón* se emplea un palo percutor de acción directa, usual en Oaxaca, aunque también es frecuente el empleo de un pedazo plano de madera a manera de “cuña”, que sirve como percutor, sostenido con una mano mientras la otra tamborea con la palma, alternando acentuaciones a contratiempo, mientras el percutor marca los acentos principales. Con esta técnica se logran dos sonidos básicos, uno más brillante y agudo que marca el pulso y otro opaco o grave que sugiere los contratiempos, que en muchos casos tienden a ser improvisados. En la técnica de ejecución del cajón rítmico, se aprecia la improvisación del ejecutante con golpes dobles de muñeca o por rebote de las palmas de las manos sobre el cajón, logrando con esto ciertos redobles. Por la combinación de acentos y el desarrollo del elemento improvisatorio, consideramos que existe una gran similitud con los golpes que suelen realizarse en la ejecución de ciertos tambores africanos; la región de Jamiltepec, seguramente pudo haber recibido la influencia de la música de una cultura afroestilizada.

La posición del instrumento es horizontal, en contacto directo con el suelo y normalmente el músico toca sentado; el cajón es ejecutado por hombres. En muchos casos el mismo ejecutante tiende a manufacturar su propio instrumento o bien adapta cualquier cajón de madera que ofrezca una buena sonoridad.



En cuanto a las *tarimas*, *canoas* o *artesas*, el modo de ejecución característico es el zapateado, que se desarrolla en las danzas tradicionales, en donde podemos apreciar diferentes tipos de acentuación que se producen bien sea por el “taconeo” derivado del uso de un cierto tipo de calzado, o por la acentuación obtenida por el uso de guaraches con plataforma de madera usual en las danzas de viejitos en Michoacán, por ejemplo. En ambos casos resultan combinaciones de redoble, golpes sencillos y golpes dobles, además de otras variantes que surgen del “pespunteo”, “peinado” o “cepillado” (deslizamiento suave de los pies como tallado sobre la madera) y “golpeado”. En la danza de viejitos de Michoacán suele combinarse el zapateado con el bastoneo, también de golpe directo sobre la tarima produciendo acentuación diversa.

En algunos casos la posición de la tarima es horizontal, en contacto con el suelo, aunque se encuentra más generalizado el uso de tarimas sobre una estructura previamente ensamblada, de modo que la tarima se encuentra levantada a una altura considerable del suelo. En las tarimas, los ejecutantes tocan de pie y en su uso participan tanto hombres como mujeres; este idiófono no requiere de una afinación precisa, sólo se considera importante que pueda escucharse el zapateo a gran distancia y que las tablas sean de gran resistencia. Por la participación de algunos danzantes, podemos referir que el uso de tarimas se puede asociar al ciclo de vida, como en el caso de las “Danzas de Cúrpite” en San Juan Parangaricutiro, Michoacán, en las que se establece que participen especialmente danzantes solteros, quienes destacan por su manera de zapatear y efectuar los movimientos sobre la tarima. En otros casos, la relación más directa es por la representación de danzas con zapateados en ocasiones de boda.

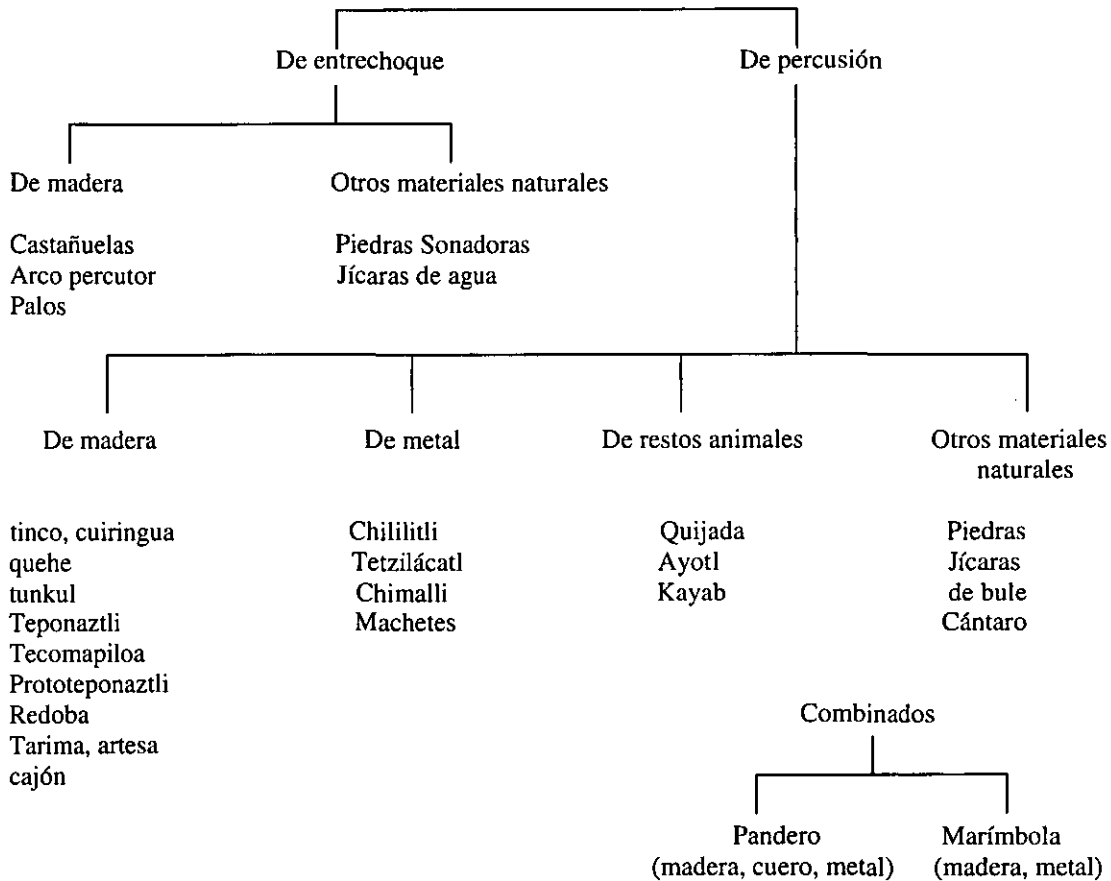
Por cuanto se refiere a la *artesa*, que es una canoa adaptada para tarima, se coloca sobre el suelo en forma horizontal pero invertida, logrando una gran caja de resonancia como puede reconocerse en su uso tradicional de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y en la cuenca del río Tepalcatepec, en Michoacán.¹⁸⁵ Los ejecutantes de pie sobre la artesa siguen el procedimiento similar al zapateado sobre tarimas.

También participan en su ejecución tanto hombres como mujeres; su relación al ciclo de vida está más bien determinado por su uso en fiestas o celebraciones de matrimonio. Por lo general los fabricantes de la artesa o canoa desempeñan un rol específico en su sociedad, ya que son reconocidos especialmente como artesanos, fabricantes de canoas de madera de parota, de uso para las actividades pesquera y ganadera, por lo cual su uso se ve estrechamente relacionado a las festividades de comunidades costeñas y de la depresión del río Tepalcatepec.

⁽¹⁸⁵⁾ Ezio Cusi, *Memorias de un colono*, Edit. Jus, México, 1969, pp.199-200, Alvaro Ochoa, “Qué fue del mitote en Jal-Mich.”, mecano. El Colegio de Michoacán, 1984.

Clasificación propuesta por Arturo Chamorro de acuerdo a los materiales de construcción y escala de dureza. Tomado de: Chamorro,1984: 82

IDIOFONOS DE GOLPE DIRECTO¹²²



⁽¹²²⁾ Clasificación del autor de acuerdo a los materiales de construcción, considerando la antigua taxonomía China y la "Escala de Dureza" propuesta por Mantle Hood (*Hardness Scale Materials*), Cfr. Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, Parte 1, vol.1, 1922, p.80 y Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, Los Angeles, University of California, 1971, p.162.

Apéndice 2

Mariquita

Las frases están alineadas verticalmente para facilitar la comparación tanto al interior del propio *son* como con los demás *sones* del repertorio¹. Típicamente un motivo o una semifrase básica es alterada ligeramente en cada frase de la composición. Los espacios entre sección y sección son muy variables y en estos solo continua la base imperturbable de cajón y guacharasca. Opté por este tipo de presentación para mostrar y hacer más comprensible la manera en que dispuse la transcripción para efectuar comparaciones. La transcripción puede leerse de manera convencional: de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Los compases en blanco señalan con un número la frase que ya se había presentado con anterioridad en el mismo *son*. Todos los *sones* fueron transcritos de esta manera para efectos de análisis y sólo presentaré, en el caso de los demás *sones*, un fragmento típico del *son* y las frases de mayor recurrencia.

¹ La idea de disponer frases afines verticalmente la tomé del criterio de ‘simetría’ que utiliza Fernando Nava para transcribir. También de él retomo los signos para esquematizar secciones cantadas e instrumentales. En este espacio le agradezco haber compartido en un par de charlas estas ideas y algunos rudimentos de importancia en la notación y transcripción musical.

12/8 + 6/8

A

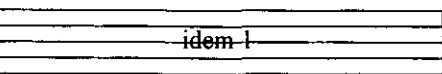
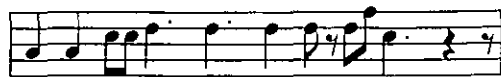


12/8 + 12/8

B

12/8 + 12/8

C



Ma - ri - qui - ta Ma - ri - a Ma - ri - a del Car - men



Ma - ri - qui - ta Ma - ri - a Ma - ri - a del Car - men

Pres - ta - me tu pei - ne - ta mi - rapues mial - ma pa - ra peinar - me



Pres - ta - me tu pei - ne - ta mi - rapues mial - ma pa - ra peinar - me a la ti ra na na a la ti ra na na



Pres - ta - me tu pei - ne - ta mi - rapues mial - ma pa - ra peinar - me . .

10



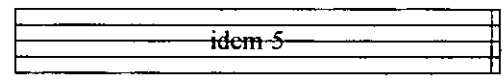
5



idem 4



idem 5

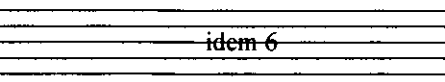


1 7

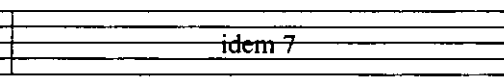


An - tes que el a - gua caí - ga de la al - ta pe - ña

idem 6

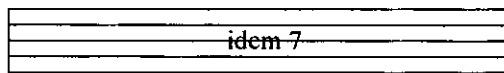


idem 7

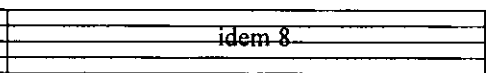


An - tes que el a - gua caí - ga de la al - ta pe - ña Nun - ca pue - de ser blan - ca mi - ra pues mi al - ma la que es tri - gue - ña

idem 7

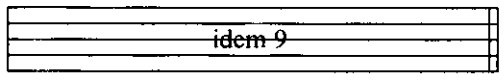


idem 8



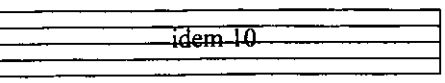
Nun - ca pue - de ser blan - ca mi - ra pues mi al - ma la que es tri - gue - ña a la ti - ra na na a la ti - ra na na

idem 9

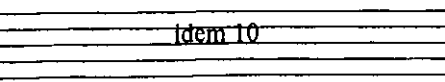


Nun - ca pue - de ser blan - ca mi - ra pues mi al - ma la que es tri - gue - ña

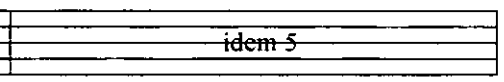
idem 10



idem 10



idem 5



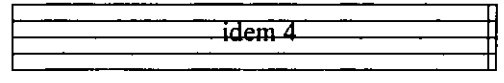
idem 5



idem 5



idem 4



idem 11

Cuan - las pe - lo - nas son las que van a mi - sa

idem 6 idem 7

Cuan - las pe - lo - nas son las que van a mi - sa y las de pe - lo lar - go mi - rapuesmial - ma secaende ri - sa

idem 12 idem 8

y las de pe - lo lar - go mi - rapuesmial - ma secaende ri - sa a la ti ra na na a la ti ra na na

idem 12

y las de pe - lo lar - go mi - rapuesmial - ma secaende ri - sa

idem 1

idem 5

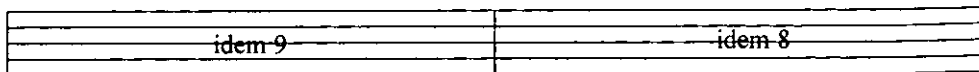
idem 4

idem 5

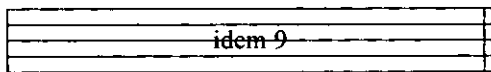
idem 1

idem 1 idem 2

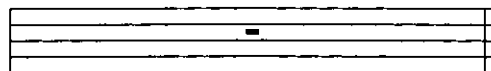
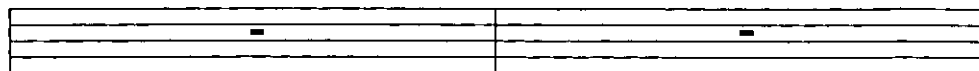
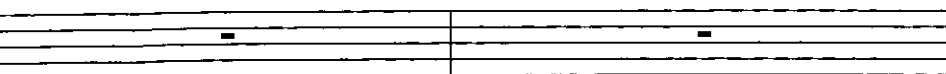
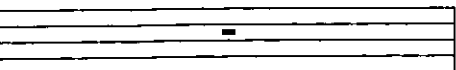
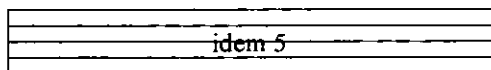
idem 2



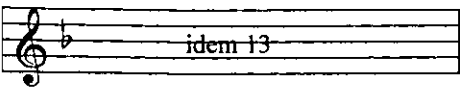
pa - rael padre que tie - ne mi - rapues mal - ma ni - fias her - mo - sas - a la ti ra na na a la ti ra na na -



pa - rael padre que tie - ne mi - rapues mal - ma ni - fias her - mo - sas -

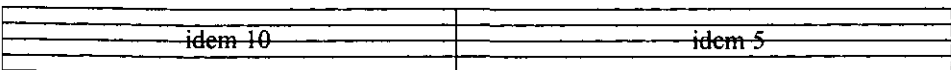


idem 13

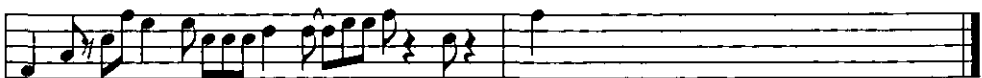


idem 10



idem 5

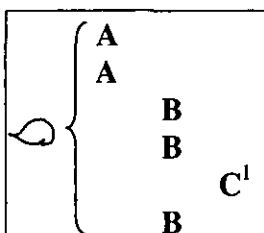
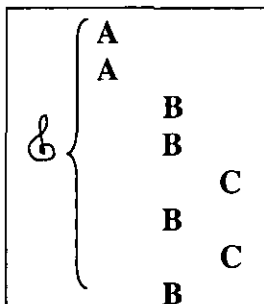


idem 14



De ésta transcripción pueden esquematizarse las frases como sigue (tomando los patrones de repetición más recurrentes):

 = sección instrumental
 = sección cantada



La manera en que esquematizo la forma del *son* obedece a hacer más explícita la equivalencia entre las letras que identifican cada frase (A, B, C, etc.) y las frases mismas contenidas en la partitura.

Apéndice 3

Los sones de artesa comprenden una parte literaria importante. Exceptuando *Mariquita* -con coplas en forma de seguidilla-, el texto de este repertorio son versos en cuartetos octosílabos. Como podrá apreciarse al leerlas, es común encontrar coplas y estrofas afines a otros géneros musicales de diferentes regiones. Los versos que están en cursiva indican la sección que Melquiades Domínguez asume como *la corrida* -especie de estribillo- en cada *son*. A continuación reproduzco el texto íntegro de la grabación de campo en que están basadas las transcripciones musicales.

Mariquita

Mariquita, María,
María del Carmen,
 Mariquita María,
 María del Carmen,
préstame tu peineta,
mira, pues, mi alma,
para peinarme.
 préstame tu peineta,
 mira, pues, mi alma,
 para peinarme.
a la ti ra na, na
a la ti ra na, na,
 préstame tu peineta,
 mira, pues mi alma,
 para peinarme.

Antes que el agua caiga
de la alta peña.
 Antes que el agua caiga
 de la alta peña,
nunca puede ser blanca,
mira, pues, mi alma,
la que es trigueña.
 nunca puede ser blanca,
 mira, pues, mi alma,
 la que es trigueña.
a la ti ra na, na
a la ti ra na, na,
 nunca puede ser blanca,
 mira, pues mi alma,
 la que es trigueña.

Cuantas pelonas son
las que van a misa,

Cuántas pelonas son
las que van a misa,
y las de pelo largo,
mira, pues, mi alma,
se caen de risa.
y las de pelo largo,
mira, pues, mi alma,
se caen de risa.
a la ti ra na, na
a la ti ra na, na,
y las de pelo largo,
mira, pues, mi alma,
se caen de risa.

Ventanas a la calle
son peligrosas,
Ventanas a la calle
son peligrosas,
para el padre que tiene,
mira, pues, mi alma,
niñas hermosas.
para el padre que tiene,
mira, pues, mi alma,
niñas hermosas.
a la ti ra na, na
a la ti ra na, na,
para el padre que tiene,
mira, pues, mi alma,
niñas hermosas.

El Zapatero

Zapatero fue a misa,
y no tenía que rezar,
Zapatero fue a misa,
y no tenía que rezar,
y a los santos les pedía
zapatos pa' remendar.
y a los santos les pedía
zapatos pa' remendar.
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
y a los santos les pedía
zapatos pa' remendar.
y a los santos les pedía

zapatos pa' remendar.

Puro zapato de raso
te he de poner vida mía,
Puro zapato de raso
te he de poner vida mía,
pa' que corra de mi cuenta
toda la zapatería.
Pa' que corra de mi cuenta
toda la zapatería.
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
pa' que corra de mi cuenta
toda la zapatería.
pa' que corra de mi cuenta
toda la zapatería.

Zapatero está malo,
esta malo de una cruda,
Zapatero esta malo,
esta malo de una cruda,
¡Ojalá que se muriera!
Pa' quedarme con la viuda.
¡ojalá que se muriera!
Pa' quedarme con la viuda.
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
ojalá que se muriera
pa' quedarme con la viuda.
ojalá que se muriera
pa' quedarme con la viuda.

El zapatero esta malo,
le curaron hoy el dedo,
El zapatero esta malo,
le curaron hoy el dedo,
[...]
atolito con el dedo,
[...]
atolito con el dedo,
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
[...]
atolito con el dedo.

[...]
atolito con el dedo.

El zapatero se va
contento con su aventura,
 El zapatero se va
 contento con su aventura,
en San Nicolás le espera
la casa de la cultura.
 en San Nicolás le espera
 la casa de la cultura.
¡Oh ti ra na!, na
na na na na,
 ¡Oh ti ra na!, na
 na na na na,
 en San Nicolás le espera
 la casa de la cultura.
 en San Nicolás le espera
 la casa de la cultura.

La India

India que lavando estaba,
 india que lavando estaba,
lavando su pozahunaco,
decía que no lo dejaba
hasta no dejarlo blanco.
 decía que no lo dejaba
 hasta no dejarlo blanco.

Indita mexicanita,
 indita mexicanita,
fresca como la mañana,
indita coloradita
cachetitos de manzana.
 indita coloradita
 cachetitos de manzana.

La india le dijo a su indio,
 la india le dijo a su indio,
que en el campo la esperaba,
que llevara su escobeta
para que la escobeteara.
 que llevara su escobeta
 para que la escobeteara.

Las inditas son bonitas,
 las inditas son bonitas,
pero tienen muchas mañas;
zurcen la tela y la tejen
como la teje la araña.
 zurcen la tela y la tejen
 como la teje la araña.

Ya la indita ya se va,
 ya la indita ya se va,
[...]
ya se la lleva su indio
para que vaya a lavar.
 ya se la lleva su indio
 para que vaya a lavar.

Ya con esta me despido,
 ya con esta me despido,
ya la indita ya se va,
ya se la lleva su indio
para que vaya a lavar.
 ya se la lleva su indio
 para que vaya a lavar.

Volando va

Dicen que volando va,
dicen que volando viene,
 Dicen que volando va
 dicen que volando viene,
la cita de Joaquinita:
no voy, pero me entretiene,
 la cita de Joaquinita:
 no voy, pero me entretiene.

Una mujer tapatía
se ofreció a dar la razón,
 Una mujer tapatía
 se ofreció a dar la razón:
si andan buscando a Canales
diganlo por ahí ganó.
 si andan buscando a Canales
 diganlo por ahí ganó.

Yo tengo un caballo moro
porque no lo bauticé,
yo tengo un caballo moro
porque no lo bauticé,
si le monto es caballo,
si me apeo caballo es.
si le monto es caballo,
si me apeo caballo es.

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

Ya con esta me despido,
ya mi carro reviró,
Ya con esta me despido,
ya mi carro reviró,
Quédese tocando solo,
que al cabo usted comenzó.
Quédese tocando solo,
que al cabo usted comenzó.

La Cucaracha

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

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

Ya se va la cucaracha,
ya se va pa' la vigía,
porque no se quiso dar
al partido de Chundía.

Ya se va la cucaracha,
ya se va pa' la vigía,
porque no se quiso dar
al partido de Chundía.

La cucaracha, la cucaracha...

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

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

La cucaracha, la cucaracha...

La Chuparrosa

Pobrecita chuparrosa
que chupas la flor volando,
pobrecita chuparrosa
que chupas la flor volando,
se van a acabar las flores
te vas a quedar llorando.

se van a acabar las flores
te vas a quedar llorando.

a la tira na, na na

a la tira na, na na

se van a acabar las flores
te vas a quedar llorando.

Pobrecita chuparrosa.

¡Ay, que lástima me da!,

pobrecita chuparrosa,

¡Ay, que lástima me da!,

se van a acabar las flores,

mañana que chupará.
se van a acabar las flores,
mañana que chupará.
a la tira na, na na
a la tira na, na na
se van a acabar las flores,
mañana que chupará.

Chuparrosa, te quedaste
por andar chupando flores,
Chuparrosa, te quedaste
por andar chupando flores,
por andar chupando flores
olvidaste mis amores.
por andar chupando flores
olvidaste mis amores.
a la tira na, na na
a la tira na, na na
por andar chupando flores
olvidaste mis amores.

Me despido y me despido
de ti, chuparrosa triste,
Me despido y me despido
de ti, chuparrosa triste.
Por andar chupando flores,
Chuparrosa, no te fuiste.
por andar chupando flores,
chuparrosa, no te fuiste.
a la tira na, na na
a la tira na, na na
por andar chupando flores,
Chuparrosa, no te fuiste.