Instituto Nacional de Antropología e Historia (Ciudad de México).

Sueño que tanto soñé... Los Reyes del Fandango. La artesa de El Ciruelo.

Vargas-García, Berenice.

Cita:

Vargas-García, Berenice (2019). *Sueño que tanto soñé... Los Reyes del Fandango. La artesa de El Ciruelo*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Dirección estable: https://www.aacademica.org/aberenice.vg/2

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pxv9/zdr

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Sueño
que tanto soñé…

LOS REYES DEL FANDANGO

La artesa de El Ciruelo

Música

71

Testimonio Musical de México

Sueño que tanto soñé…

LOS REYES DEL FANDANGO

La artesa de El Ciruelo

Andrea Berenice Vargas García

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Sueño que tanto soñé… Los Reyes del Fandango. La artesa de El Ciruelo
Testimonio Musical de México, 71

Primera edición: 2019

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Imagen de portada: *Cabeza de vaca: la artesa de El Ciruelo*
Imagen de contraportada: *Canoas en reparación*
Fotografías de forros e interiores: Andrea Berenice Vargas García

© Andrea Berenice Vargas García

D.R. © y ℗ 2019 Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Colonia Roma; 06700 Ciudad de México
sub_fomento.cncpbs@inah.gob.mx

Quedan reservados los derechos de autor y de intérpretes de piezas musicales,
así como los de otros documentos que aparecen en esta obra discográfica.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

ISBN: 978-607-539-256-1

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INAH 1939-2019

Índice

Presentación 11
Preámbulo 13
Sueño que tanto soñé… El fandango de artesa de El Ciruelo 19
Sueño que tanto soñé… ¿se me hizo realidad? Algunos apuntes sobre las condiciones actuales del fandango de artesa en El Ciruelo 161
Fuentes consultadas 171
Repertorio 179

Agradecimientos

Este fonograma no hubiera sido posible sin todos aquellos hombres y mujeres de El Ciruelo que, sin tener por qué, me abrieron las puertas de su vida enmarcada por música, arena, palmas y mar, y me permitieron querer a esa costa como si fuera mía. Le agradezco a don Efrén por compartir conmigo su más preciado sueño, sus experiencias, sus recuerdos, sus versos y su música. Gracias por tanto tiempo de grata compañía, de amistad y afecto.

Cariñosamente, agradezco por todo a Dulce María Santos Sandoval y a su familia: sus padres, Isidro y Polín; su hermano Carlos; sus hijos, Julio, Perla y Flor, pues lejos de mi hogar fueron mi más grande soporte. Gracias por cobijarme bajo la sombra de sus árboles, por hacerme parte de ustedes.

A Tirso y su familia: su esposa y sus hijos Piter y Sara por tanta música y calidez. Gracias a José Luis y a Betsy por la amistad. A Vicente, quien desde el principio decidió compartirme toda su música, su experiencia y sus sabias palabras. Sin ustedes, el sueño de recuperar el fandango de la artesa nunca se hubiera realizado.

A Zulema Mayrén y a sus hijos: Yeyo, Óscar y especialmente Ofelia, que estuvieron conmigo desde el inicio. Gracias por el siempre afectuoso recibimiento y por alumbrarme algunos recovecos de la vida cirueleña. A mis amigos de El Ciruelo: Yael, Víctor Manuel e Isaac. Nuestras pláticas (aun a distancia) fueron una enorme motivación. Gracias por su música y sus redobles, mi más profundo cariño hacia us-

tedes. Y a todos los bailadores y bailadoras que tuve el gusto de conocer y el placer de ver sobre la artesa: doña Elodia, Juana, Josué, Rubí, Princesa, Alma Delia, Rangel, Víctor, Catalino, Gustavo, Flor Bellanida, Cristian, Suceth, Tristán, Luis David y los que sin querer olvidé. Son ustedes el principal motor de esta tradición musical.

Agradezco también al doctor José Antonio Flores Farfán y al Acervo Digital de Lenguas Indígenas del Laboratorio de Lengua y Cultura Víctor Franco, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) por facilitar el equipo de grabación que hizo posible este disco. A José Andrés García Méndez y Liliana Jamaica Silva, por ayudar a la grabación en El Ciruelo.

Andrea Berenice Vargas García[1]

---

[1] Licenciada en Antropología Social por la ENAH; maestra y doctorante en Antropología por la UNAM. Se ha dedicado al análisis antropológico de la música, la otredad y los afectos; en especial a las músicas y danzas afromexicanas de la Costa Chica y su vinculación con los movimientos de reivindicación afrodescendiente. berenice.vargs@gmail.com

A la memoria de Dulce María Santos Sandoval.
"Y tu fandango sigue..."

Presentación

Qué puede ser más auténtico que desentrañar los sueños más profundos en busca de un pasado que insiste en sumergirse en el olvido; un pasado que es memoria, distancia, recuerdo, encuentro, imaginación y anhelo; que hace posible el presente, teñido de diversos matices, y permanece como legado para los tiempos venideros.

Son muchos los soñadores de El Ciruelo en la Costa Chica que han sido cautivados por el sueño de Primitivo Efrén Mayrén Santos. Lo acompañan en su aventura de recrear una tradición musical, lírica y dancística: el fandango de artesa, otrora boyante en la región, merced a que estaba perfectamente anclado en un sistema social, cultural, económico, político y religioso del cual obtenía vigor y razón de ser, pero que hoy se ha transformado, porque así es la mecánica de la cultura.

Contra viento y marea, don Efrén, en esas tierras costeñas, ha enfrentado un sinnúmero de inconvenientes para rescatar del abandono esa música, esos versos y el garbo de su danza. No ha sido fácil convencer, hacer que la gente le crea que en el fandango de artesa está la huella de un gran filón

de costachiquenses como representación de la negritud que los caracteriza en los planos histórico y cultural, y del lugar que hoy en día se ostenta en el crisol de la diversidad no sólo de México, sino asimismo de la amplia región global que se vislumbra más allá de los límites locales y nacionales.

Pero sus esfuerzos no cesan, él sigue adelante, recrea, imagina, compone versos y tonadas, dirige, indica, supone, recuerda la danza sobre la artesa, en una suerte de nostalgia materializada, que, si bien no logra encajar del todo en los nuevos tiempos, sí ha llegado a conmover el interés y el ánimo de muchos. Es así una tradición que se afianza en los afectos de la memoria, ya no en un presente que la elude, sino en el arraigo de la comunidad celebrante que antes fue, para devenir en un proceso de simbolización que la convierte en un emblema de antaño.

El repertorio que contiene este fonograma sin lugar a dudas consiste en los sueños y realidades de don Efrén Mayrén Santos y todos sus amigos músicos y bailadores, costachiquenses que llevan en la memoria los colores, los aromas, los sonidos, las tristezas y las alegrías de su gente y su terruño.

Benjamín Muratalla

Preámbulo

La década de 1980 marca el inicio de las acciones en la Costa Chica para la recuperación de una tradición musical olvidada hacia mediados del siglo XX: el fandango de artesa. Desde entonces, académicos, investigadores, promotores culturales, organizaciones y asociaciones civiles y gubernamentales, así como músicos y bailadores y bailadoras, entre otros, se dieron a la tarea de fomentar dicha recuperación en dos localidades costachiquenses: San Nicolás Tolentino (Cuajinicuilapa, Guerrero) y El Ciruelo (Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca); ardua empresa que, pese a numerosos obstáculos, hoy ha dado grandes frutos.

Pasados los años, la agrupación de fandango de artesa de San Nicolás se vuelve pionera y blasón, mientras que la de El Ciruelo sobresale por su intensa actividad, su ímpetu y la continua labor de composición de nuevas piezas musicales de la pluma de Primitivo Efrén Mayrén Santos. En el inicio del Decenio de los Afrodescendientes (2015-2024) declarado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), y que coincide con 36 años de emprendido el proceso de revitalización de

esta música, conviene reflexionar y sopesar el camino (llano o con abrojos) recorrido hasta ahora. Ésa es la intención principal de lo escrito en estas notas.

La invención y la aventura

"Somos una organización / no somos una aventura. / Pegado a la tradición / para realzar la cultura". Parecería que con estos versos el artesero de El Ciruelo, Primitivo Efrén Mayrén Santos, nos dice que la aventura es algo arriesgado, incierto, ocasional, es decir, todo aquello que no es la agrupación cirueleña: fruto de un largo trayecto, con esmero y con trabajo, con una proyección muy clara de lo que se quiere alcanzar: realzar *su* cultura, recuperar al fandango de artesa… y creo que de paso, intentar ser felices con ello, "para en la vida real / tener algo que nos alumbre", nos dice en otro verso de otro son.

Sin embargo, no coincido completamente con él, porque "aventura" también es "aquello que ha de venir": la "ventura" como buena suerte, el "advenimiento" como el acontecimiento importante que vendrá.

Buscan la música y la tradición para alumbrarnos y, otra vez, sentirnos y hacernos bien. Si los arteseros tienen la esperanza de lo bueno que ha de venir mediante *su* música, entonces sí se persigue esa aventura… y ya lo versa don Efrén: "Me puse a apostar con la suerte / rifando nuestros bienes / y yo me quedé esperando / esperando al que no viene / pero es como dice el refrán: / el que en la esperanza vive / la esperanza lo mantiene".

Quisiera comenzar aseverando que el fandango de artesa es una *invención*, una aventurada invención. Nos dice el filósofo José Antonio Marina: "el derecho francés antiguo llamaba 'inventor' al que descubría un tesoro. Y en la liturgia católica se habla de la 'invención de la Cruz', no para dudar de su verdad, sino para designar el encuentro de algo valiosísimo" (Marina, 2015: 14-15). Entonces, después de significar "encuentro" o "descubrimiento", la invención se refiere a la creación, la imaginación puesta en práctica, la transformación. Invención y aventura comparten el prefijo *venire*, sólo que lo que se inventa viene de adentro de uno.

Del sentido común brota asimilar invención con falsedad. Sin embargo, no es éste el uso que aquí se propone. Más bien, "inventar" se entiende, por un lado, como la imaginación y la creatividad puestas en acción: crear algo, la música, en este caso, y por otro, como sinónimo de construir, de modelar o configurar.[1] Hoy en día es muy habitual encontrarnos con que todo se inventa o se crea o se construye. Y hablar de la invención de las tradiciones no nos parece nuevo ni original. Aun así, yo enfatizo el carácter de inventado que tienen el son y el fandango de artesa, y no lo hago gratuitamente, sino porque decir que es una invención nos obliga a pensar en que es algo sujeto a transformaciones, dinámico; porque hace necesario preguntarse acerca de los

[1] Uso la palabra *invención*, en términos muy generales, como una metáfora científica que no descalifica, sino que pone entre paréntesis la música como fenómeno, con la que intento dar cuenta del dinamismo del concepto, las tradiciones músico-dancísticas que le atañen, los sujetos portadores y, en este caso particular, el propio movimiento etnopolítico afromexicano. Una revisión más detallada de lo anterior se encuentra en mi tesis de maestría en Antropología (Vargas, 2017).

creadores-inventores; porque nos echa en cara la facultad creativa de estos costeños, y ése es justamente el objetivo de este escrito y de este fonograma.

Aunque no es mi intención discutirlo en este momento, quiero compartir mi postura: no me adhiero al pensamiento que apuesta por una herencia abstracta africana trasplantada, sin más, de un continente a otro. Sidney Mintz y Richard Price hicieron esta crítica décadas atrás y en un comienzo se les acusó de creacionistas, pero, para ellos y otros estudiosos, lo que hubo fue un complejo proceso de creación y recreación cultural entre los africanos y afrodescendientes en América, con continuidades y permanencias, sí, pero sobre todo con adaptaciones e innovaciones perfectamente localizadas geográfica, histórica y sociopolíticamente.

Pensemos en la cultura como algo vivo, y en este caso, como producto de la creatividad y la acción de mujeres y hombres arrancados de sus tierras de origen y llevados por la fuerza a lugares desconocidos, sitios en los que tendrían que volver a construir e inventar los trozos de su memoria, pues todo indicio de "herencia africana" abstracta fue despedazado a golpe de látigo (pero no necesariamente aniquilado), y esa fuerza con la que del dolor y la destrucción supieron y pudieron forjarse un presente y un futuro nuevos retomando trozos, retazos de lo que pudo haber quedado, es incuestionablemente heroica, invención heroica, "explosión de salud creadora", movimiento de legítima defensa, dijo René Depestre (1977: 346).

Visto así, los invito a que pensemos en el fandango de artesa como esa aventurada y heroica invención, resultado de muchos siglos de intrincada convivencia humana (africana, europea, indígena, latinoamericana y todas

sus intraespecificidades). Una creación salida no se sabe exactamente de quiénes ni cuándo, pero que existió fuerte y vivaz, diría don Efrén, "entre la negrada" (*sic*) de la Costa Chica, y actualmente visible de vez en cuando en El Ciruelo, mientras hace frente a las incertidumbres y violencias de estos tiempos.

Así, las notas para este fonograma tienen la intención de ofrecer un recorrido por el proceso de recuperación del fandango de artesa, desde principios de la década de 1980 hasta hoy, que resalta la capacidad creativa de estos ciruleños; un paseo por el testimonio de las experiencias de sus integrantes, en suma, una síntesis de la historia de la artesa de El Ciruelo y de su grupo, Los Reyes del Fandango.

Sin embargo, aprovecho este momento introductorio para reflexionar acerca de a quién se dirige lo que escribimos como investigadores. Aunque en primera instancia nuestro público resulta ser del mismo ámbito académico, o bien, coleccionistas y amantes de la música tradicional mexicana, este fonograma me parece una espléndida ocasión para compartir el conocimiento y los saberes precisamente con aquellos que nos los hicieron asequibles: los reyes del fandango de la artesa. Músicos, bailadoras y bailadores que confiaron en mí para contarme sus experiencias, sus motivaciones, sus ires y sentires en este proyecto que, como versa don Efrén Mayrén, "no es una aventura", aunque yo insisto en que sí lo es. Este fonograma y sus 11 piezas inéditas así lo demuestran.

Sueño que tanto soñé… El fandango de artesa de El Ciruelo

Cuando inicié la investigación sobre la cual se basa el presente escrito,[1] no pude pensar en un mejor título que "Eventos de negros", considerando dos cuestiones fundamentales: la primera, que ése es también el nombre del primer son de artesa compuesto por Primitivo Efrén Mayrén Santos, y la segunda, que ejemplifica a grandes rasgos el contexto etnopolítico en el que surge el proceso de recuperación de esta tradición musical.

En efecto, en un primer momento del trabajo de investigación me percaté de que una enorme porción del fandango de artesa en la localidad de El Ciruelo (Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca) no puede desvincularse de los procesos políticos que se gestan en torno suyo, y que precisamente el único espacio en el que se lleva a la práctica esta música en la actualidad es en los eventos negro-afromexicanos: foros, encuentros, coloquios y festivales

[1] El texto de este fonograma es una versión sintetizada y actualizada de la tesis de licenciatura en Antropología Social de la autora: *"Sueño que tanto soñé…" La recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo, Costa Chica, Oaxaca*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2015.

culturales del ámbito afrodescendiente de México y en particular de la región de la Costa Chica. Es decir, que la propia tradición musical del fandango de artesa ha devenido en evento de negros, con toda la carga ideológica y política que conlleva su vinculación directa con el movimiento para reconocer y reivindicar a la población afromexicana en nuestro país.

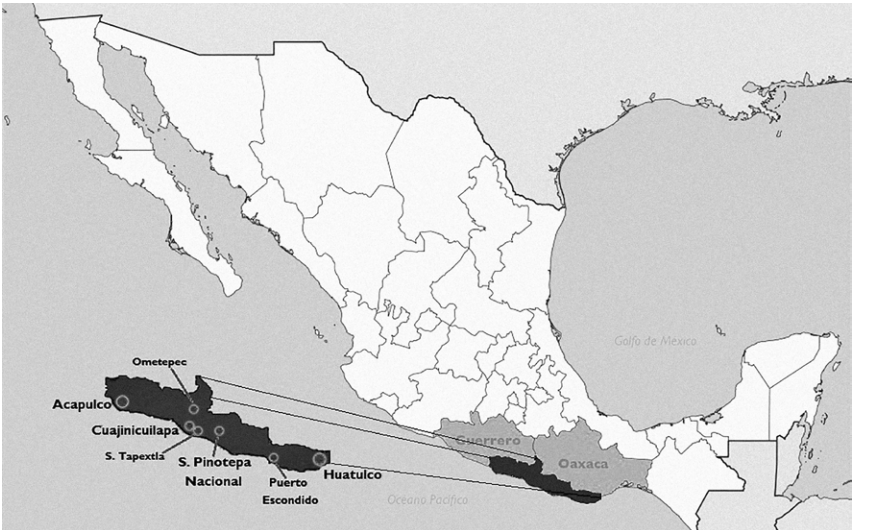
Sin embargo, las continuas visitas que realicé a la localidad de El Ciruelo y la eventual consolidación de relaciones estrechas, fraternas y afectivas, ¿por qué negarlo?, con los músicos y los bailadores hicieron que mi enfoque diera un giro importante.

Hace dos décadas (en 1996 y 1997), Primitivo Efrén vio cumplido su más grande deseo: mirar y escuchar la música y el baile de sus abuelos nuevamente, aquella música olvidada tanto tiempo y que él presenciara por última vez en su infancia, cuyo retumbo le quedó resonando en la memoria: el fandango de artesa. Durante los años en que don Efrén ha compartido generosamente conmigo sus recuerdos, saberes y experiencias, pocos, pero fructíferos años: de 2011 al presente, caí en la cuenta de que considerar el fandango de artesa tan sólo como *evento de negros* no hacía justicia a la música misma, a don Efrén ni a todos los demás *arteseros* de El Ciruelo. Más que eso, el difícil camino que todos ellos han seguido en la recuperación de esta práctica musical es un anhelo logrado, el tan soñado sueño de don Efrén, y ésa es la razón por la que este trabajo lleva por título "Sueño que tanto soñé...", así, en la voz y pluma de Primitivo Efrén. Con toda su sabiduría, don Efrén advierte que la música nos alumbra la vida, y ése es su mayor deseo: mantener encendida la llama de su tradición musical, del fandango de artesa cirueleño.

La elección de este título tiene que ver también con el reconocimiento de la agencia de los propios sujetos en la creación, la transformación y la apropiación (o no) de sus prácticas culturales y expresiones estéticas, así como con el marco epistemológico y de reflexividad que guio esta pesquisa por entero, en la que los sujetos (los músicos, los bailadores y bailadoras, *los gustosos* del fandango de artesa) adquieren un papel preponderante como los creadores y recreadores de su propia práctica musical.

Teniendo en cuenta que la antropología está dedicada a los seres humanos (seres racionales, emotivos, sensibles, creativos) y lo que eso conlleva, al abocarse al análisis de una actividad creadora y apasionante como la música, la metodología empleada no puede más que fundamentarse en la interacción de un individuo singular (el antropólogo) con otros individuos singulares; relaciones humanas, al fin y al cabo, personales, profundas y continuas. Por lo tanto, el método con el que la antropología genera conocimiento es el diálogo intersubjetivo, y sólo una perspectiva anclada en una rancia epistemología positivista y totalitariamente objetiva (si es que marcar la discontinuidad entre objetivo y subjetivo sigue siendo válido y útil) podría considerar este método como vergonzoso o contraproducente, pues ¿qué tan profunda puede ser una antropología que niegue toda humanidad?, antropología distante, sin emociones, neutral, témpano de hielo.

Para un estudio de la música entendida antes que nada como un fenómeno social de múltiples dimensiones, dinámico, colectivo y humano, el trabajo etnográfico no puede hacerse más que mediante el diálogo a través de las experiencias compartidas y la comunicación intersubjetiva, para participar



La Costa Chica, 2014

en esa experiencia músico-social, y la perspectiva antropológica tendrá que volcarse en una mirada cálida, que consiste en "salvar distancias, no para hacerlas desaparecer, sino para que aflore la diversidad; diversidad que no tiene sentido más que si es compartida" (Dibie, 1999: 117).

Así, las acciones de los arteseros y arteseras de El Ciruelo quedan enmarcadas en un contexto específico –el de la vida en El Ciruelo–, al igual que

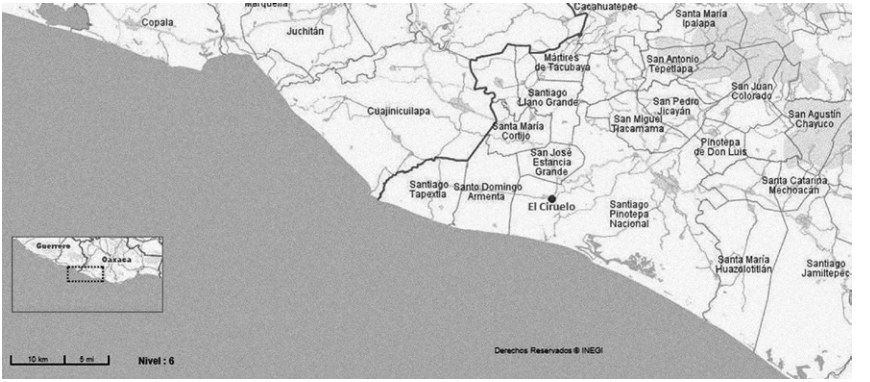
la música misma –el de la corriente etnopolítica afromexicana de la Costa Chica–, razón por la cual este trabajo no pretende ser una apología de la politización del fandango de artesa, sino el análisis contextualizado y situado de una tradición musical en proceso de recuperación, fruto, sí, de discursos y acciones políticas, pero también de sujetos concretos, con sueños, anhelos y esperanzas.

El lugar y la gente de la Costa Chica

La región de la Costa Chica incluye las faldas meridionales y las estribaciones de la Sierra Madre del Sur, y la correspondiente franja costera del Océano Pacífico, entre el puerto de Acapulco, en Guerrero, y Huatulco, en Oaxaca. En el estado de Guerrero, la Costa Chica abarca 15 municipios; en el caso de Oaxaca, la región costera se distribuye por 48 municipios: 24 en el distrito de Jamiltepec, 11 en el distrito de Juquila y 13 en el de Pochutla.

Este territorio es compartido en la actualidad por población indígena *ñuu saavi*-mixteca, *tzjon noan*-amuzga, tacuate y *Kitse cha'tnio* –chatina–, mestiza y afromexicana. Las relaciones interétnicas entre estas poblaciones son intensas, marcadas, asimétricas. Pese a ello, el intercambio social, cultural y biológico se da de continuo en la cotidianidad.

En esta región se distribuyen planicies costeras, playas, lomeríos, bosques tropicales, manglares, sabanas, selvas bajas y medianas, y cuencas hidrológicas que, en conjunto, constituyen el medio físico y de subsistencia de las comunidades costeñas.



El Ciruelo. Fuente: Mapa Digital de México, Inegi, 2017

Esta localidad pertenece al municipio de Santiago Pinotepa Nacional (distrito de Jamiltepec), en la Costa Chica oaxaqueña. No se tiene información precisa acerca de la fecha de su fundación, sin embargo, los habitantes más longevos de El Ciruelo sostienen que se conformó con personas provenientes de la localidad vecina de San José Estancia Grande, alrededor de 1880, y que recibe el nombre de El Ciruelo porque el lugar elegido para asentarse era conocido por los lugareños por la presencia de un gran árbol de ciruelas que ahí se hallaba (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, 4 de febrero de 2014).

Según las investigaciones de Correa Angulo (2013: 51), El Ciruelo fue fundado oficialmente en 1958, y su formación estuvo atravesada por diversos

conflictos agrarios y de propiedad encabezados por hacendados de la zona que reclamaban esas tierras y que, tras un largo proceso, terminaron por ceder a regañadientes.

Los cirueleños –así como habitantes de otras localidades de la región– explican la presencia de gente *morena* o *negra* por el encallamiento de un barco (a decir verdad, diferentes encallamientos ocurridos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX) que traía consigo a sus ancestros (desde Cuba o desde África, según la versión), y del que aún es posible observar sus restos en la playa. Pese al inverosímil y refutado origen, gran parte de los cirueleños (como tantos otros afrocosteños más) se inclina por esta explicación.

Don Efrén y la "cama de piedra", restos arqueológicos en El Ciruelo, 2011

La presencia de restos arqueológicos de la época prehispánica en la zona, sobre todo en El Ciruelo, también otorga un referente histórico a la población, pues muchos de los habitantes se refieren a estos restos como creaciones de sus antepasados. Esto puede indicar que su sentido de pertenencia e identificación se encuentra fundado precisamente en su arraigo a esa región costeña (el barco y la playa, la tierra costera), y que la concientización sobre su llegada desde África debido a la trata esclavista en la época de la Colonia responde más bien a la influencia externa de investigadores, estudiosos y activistas de organizaciones y asociaciones civiles. Así, para muchos (sobre todo, la gente de más edad) el continente africano no se encuentra dentro de sus referentes y no forma parte de su memoria colectiva; sí, en cambio, su llegada a la costa por barcos cuyos restos han visto con sus propios ojos.

La gente cirueleña se dedica principalmente a la agricultura, la ganadería, la pesca y el comercio, y otros más deciden probar suerte fuera de la localidad. La agricultura es de temporal (roza-tumba-quema) y se cultiva básicamente para el consumo familiar: frijol, chile, maíz, jamaica, papaya, limón, o palma de coco para la pequeña producción, además de las pequeñas hortalizas y árboles frutales presentes en el solar de las viviendas. Hay que resaltar que no todas las viviendas cuentan con un solar, y no todas las familias poseen tierras de cultivo. Si bien la tenencia de la tierra era originalmente ejidal, poco a poco ha pasado a manos de propietarios privados, quienes poseen los recursos financieros suficientes para comprar la tierra, invertir en ella y contratar peones para que la trabajen. Los habitantes de la

Tierra, mar y cielo: El Ciruelo, 2014

Lengua de Mar y Laguna Santa Quilama, 2014

localidad que cuentan con al menos un pedazo de monte se dedican a él azarosamente, pues las condiciones climáticas y la calidad de la tierra no permiten producir mucho. Esta asimetría en cuanto a la propiedad de terrenos y ganados –*encierros*, como localmente se les llama– es un factor central en la estratificación de la población.

Buena parte de la población se dedica a la pesca para el sustento familiar –hombres, en general, aunque existen algunas mujeres pescadoras–. Ésta se realiza en lagunas cercanas, como la Santa Quilama, y también en mar abierto, pues El Ciruelo se encuentra cercano a las playas La Blanca y La Peña. Al igual que en otras partes de la Costa Chica, la pesca se realiza mediante técnicas tradicionales (anzuelo y atarraya), ya sea a bordo de cayucos, canoas y pangas cuando se pesca en arroyos y lagunas, o de lanchas de fibra de vidrio con motor para el mar.

Los productos obtenidos por los pescadores son cuatete, tichinda, bobo, popoyote, jaiba, róbalo, mojarra, lisa, mero y camarón. Aunada a la actividad pesquera, la explotación de salinas cercanas también es una fuente de ingreso para las familias, ingreso del que, de nuevo, los principales beneficiarios son quienes poseen terrenos con salineros. Para el trabajo en las salinas también suele solicitarse la ayuda remunerada de hombres (extracción, sobre todo) y mujeres (procesamiento y venta).

Esbozo histórico de la presencia afrodescendiente en la Costa Chica

El fandango de artesa es una tradición musical que hoy en día se considera representativa de las poblaciones afrodescendientes de la Costa Chica. Por tal razón, resulta imprescindible ofrecer al menos un breve esbozo histórico de la presencia afrodescendiente en esta región. Así se podrá comprender por qué, aunque formó (y actualmente, de nueva cuenta) parte del repertorio

Playa La Blanca, El Ciruelo, 2016

de las expresiones estéticas afromexicanas por excelencia, es ante todo una música y un baile costeño, de la Costa Chica. Sí, es resultado de la inventiva de hombres y mujeres afrocosteños, pero también de un intrincado proceso de intercambio cultural con otros grupos.

La de los africanos y afrodescendientes en México, desde su llegada en el siglo XVI y hasta nuestros días, es una historia velada, pero "cuyos testimonios dejan entrever la importancia de su participación en la construcción y devenir de nuestro país […] un complejo entramado con indígenas y europeos que no ha sido reconocido ni valorado con justeza" (Velázquez e Iturralde, 2016: 5). No obstante, como afirma Richard Price, por fin estamos comenzando a "desenredar la maraña de hilos que unen destrucción e invención, muerte y creación" (Price, 1992: 34); cada vez estamos más cerca de comprender ese entramado, y más interesados en ello.

Y es que la historia de la presencia afrodescendiente en México y en el resto de América está teñida de sangre y dolor, marcada por el fuego. Paradójicamente, de ahí brotó la creación, las llamadas culturas afroamericanas (Mintz y Price, 2012), y todo aporte de éstas a la cultura nacional de cualquier país americano que se nombre está irremediablemente ligado a esa tragedia primera: la trata esclavista. Sin embargo, enunciar este hecho no implica afirmar que los afrodescendientes contemporáneos estén atados al recordatorio de un pasado de esclavitud. Lo que se destaca es que, pese a este pasado (que tampoco fue el de todos los africanos llegados a América), supieron y pudieron crear y recrear, inventarse y reproducir una cultura, un mundo propio.[2]

La llegada de los conquistadores europeos trajo consigo cambios drásticos en la demografía de nuestro territorio. Por una parte, la transmisión

[2] Al respecto pueden consultarse: Gonzalo Aguirre Beltrán (1972); Juan Manuel de la Serna (2005); María Elisa Velázquez, y Ethel Correa, (2005); María Elisa Velázquez y Gabriela Iturralde (2016), entre otros.

de innumerables enfermedades que diezmaron a la población nativa y, por otra, la inserción forzada de hombres, mujeres y niños africanos que con su llegada a América serían esclavizados y diseminados por todo el continente para sustituir la fuerza de trabajo indígena. ¿La razón? Las enfermedades traídas por los conquistadores (así como los parásitos de los animales que transportaban con ellos) eran desconocidas para la población nativa y, por tanto, era incapaz de hacerles frente, por lo cual fue diezmada de forma brutal. A esto se aunó, desde mediados del siglo XVI, la prohibición de esclavizar a los indígenas. Con esto, el Virreinato requirió mano de obra adicional que sustituyera a la perdida, y vio en la población africana su mejor opción. Así, la esclavitud se convirtió –durante un tiempo– en el mejor medio de producción económica para la Corona española.

Estos hombres, mujeres y niños arrancados de su continente provenían de las cuatro principales factorías de trata, los actuales Santiago-Cabo Verde (cuya área de extracción abarcaba las inmediaciones de Senegal, Gambia, Guinea y Guinea Bissau), San Jorge de la Mina (el litoral de Ghana y Costa de Marfil, la llamada Costa de Oro), Santo Tomé (que proveía esclavos de Ghana, Togo, Benin, Nigeria y Camerún) y San Pablo de Luanda (la zona de Gabón, República Democrática del Congo y Angola); es decir, en su mayoría regiones de la Costa Occidental y África Central (*cfr*. Aguirre, 1972; Ruiz, 2016).

En la primera mitad del siglo XVI –los 50 años inmediatos a la Conquista– la mayoría de los africanos introducidos provenían de embarques de la región de Cabo Verde (wolof, serer, tucolor, bañun, mandinga, landuma, beafada y nalu, entre otros); cada grupo, con su propia cosmovisión y matriz

cultural (y conocimientos musicales). A finales de ese mismo siglo, se suman a estas culturas las provenientes de África Central, y ya avanzado el siglo XVII llegan esclavos provenientes de los reinos bantúes del centro del continente africano (*cfr*. Aguirre, 1972; Ngou-Mvé, 1994; Thomas, 1998; Velázquez e Iturralde, 2016). Según Aguirre Beltrán, los africanos de la factoría de Cabo Verde y más tarde los de San Pablo de Loanda serían los que más influencia tendrían en el país.

También llegarían a México africanos y afrodescendientes desde Oceanía en la Nao de China –que arribaba al puerto de Acapulco–, y, más adelante, para los siglos XIX y XX, llegaron al país provenientes de diferentes zonas de América y el Caribe. Entraban por el puerto de Veracruz para más adelante ser trasladados a la Ciudad de México, o bien de Acapulco, donde se destinaban al trabajo doméstico en casas, conventos y colegios, y en calidad de libres, para desempeñar oficios de pintores, zapateros e incluso arquitectos. Estancias ganaderas, haciendas mineras y plantaciones de caña de azúcar, algodón y cacao a lo largo y ancho del país fueron otros de sus destinos. Aunque estos puertos eran los únicos autorizados –y más adelante el de Campeche–, existían numerosos puertos menores por donde accedían a la Nueva España de contrabando (Domínguez, 2016: 6-8). Por eso la presencia afrodescendiente se distribuye en diferente medida por varios estados de la república: Veracruz, Yucatán, Michoacán, Morelos, Tabasco, Campeche, Guerrero y Oaxaca, entre otros, y adquiere características particulares dependiendo de la región en la cual se asentaron y las dinámicas de interacción propias de la zona.

En un principio la gran mayoría llegaba en calidad de esclavo, situación que se volvió con el tiempo poco rentable para todo el país, y muchos transitaron de ser esclavos a trabajadores pagados. Sin embargo, hay que subrayar que no todos los africanos llegados al nuevo continente arribaban a él de esa manera. Muchos llegaban como personas libres y otros más, con el paso del tiempo, podían conseguir su libertad.[3] Esto se lograba de distintas maneras, por ejemplo, que el amo la otorgara en testamento o en vida; que el esclavo consiguiera dinero suficiente para pagar su precio, o por medio de alianzas matrimoniales con personas libres, es decir, indígenas, españoles y criollos (Velázquez e Iturralde, 2016: 70), lo que sin duda también motivó los matrimonios y las alianzas interétnicas.

En algunos casos, muchos esclavos huían a regiones apartadas o de difícil acceso y formaban comunidades libres llamadas palenques; a los esclavos autoliberados se les conoció como cimarrones. El fenómeno del cimarronaje[4] no es exclusivo de México, pues se documentan actos de rebeldía que tuvieron lugar también en Brasil, Colombia, Cuba, Venezuela y Perú, por mencionar algunos. Gonzalo Aguirre Beltrán (1972: 216) calcula que para 1570 existían alrededor de dos mil "negros huidos y cimarrones", y que fue la región de Veracruz la que presenció los casos más importantes de palen-

[3] La traza histórica de los africanos y afrodescendientes en América no podría estar completa sin señalar el papel primordial que tuvieron los "conquistadores negros" en el proceso de la Conquista española, así como las milicias de pardos y mulatos. Al respecto, véase Matthew Restall (2005).

[4] Para profundizar sobre el cimarronaje en América, véase Richard Price (1981), *Sociedades cimarronas*, y Germán Carrera Damas (1997). Acerca de la rebelión de Yanga, véase Adriana Naveda (2001).

ques de cimarrones y levantamientos armados: San Lorenzo de los Negros (Yanga) en 1613, y los Morenos de Amapa en 1769; aunque en la Ciudad de México ocurrieron las primeras conspiraciones y revueltas documentadas en 1537 y 1612 (Reynoso, 2005: 128-129).

No siempre las huidas terminaban en la conformación de palenques, pues dependía tanto de la cantidad de esclavos conjurados como de sus objetivos y sus causas, además del tiempo del que disponían; las hubo individuales, de grandes grupos y masivas; pacíficas y violentas armadas, temporales y definitivas, es decir, en las que los negros terminaban residiendo en sitios apartados o inaccesibles (González, 2013: 64).

Todas estas situaciones –el cimarronaje, la adquisición paulatina de la libertad, el contrabando, etcétera– hacen difícil establecer una cifra exacta de los africanos introducidos en la Nueva España. Según los datos de *The Trans-Atlantic Slave Trade Data Bas*e, entre 1501 y 1875 llegaron más de 12.5 millones de personas esclavizadas a este continente, y se calcula que para el momento de la abolición de la esclavitud alrededor de 250 mil africanos y afrodescendientes se encontraban en territorio mexicano (Palmer, 2005: 29). Estos datos, por supuesto, no consideran el comercio ilegal y el contrabando de esclavos, ni a aquellos que por infortunio nacieron esclavos en el Nuevo Mundo, con lo que su número aumentaría de manera importante.

Las costas de la Mar del Sur, como se nombraba a la región de la Costa Chica durante la época del Virreinato, eran, antes de la llegada de los conquistadores, y especialmente de Pedro de Alvarado en 1522, el antiguo reino de Tututepec. La diversidad cultural que caracteriza en la actualidad a esta

región estuvo presente desde la época prehispánica, pues el antiguo territorio se conformaba por reinos y provincias de nahuas, mixtecos, chatinos, amuzgos y zapotecos, así como por la presencia de dos grupos seminómadas: los yopes y los chontales de Oaxaca (Widmer, 1990: 39-40).

Como ya señalé, la necesidad de mano de obra por parte de los conquistadores europeos requirió la adquisición de personas secuestradas de su lugar de origen y forzadas a trabajar como esclavos en América en un sinnúmero de actividades. Así, la presencia específica de africanos en la Costa Chica se debe a que en esa región se establecieron haciendas dedicadas a la ganadería, el algodón, la caña de azúcar y el cacao, principalmente, y los africanos esclavizados y libres ahí asentados se convirtieron en encomenderos, arrieros, capataces, vaqueros y caporales, trabajadores de trapiches de caña, pescadores y trabajadores del campo. Con la llegada de haciendas y estancias ganaderas, la población indígena que tradicionalmente habitaba esas regiones fue despojada de su tierra y forzada a trasladarse a terrenos más altos, por lo que a partir de entonces las relaciones entre afrodescendientes e indígenas tendieron a las hostilidades y asimetrías, quizá porque estos afrodescendientes eran para los indígenas, con razón o sin ella, los encargados de "ejercer las tareas más sucias de la dominación [eran] el brazo del dominador español para ejercer la violencia" (Campos, 1999: 171-172).

Además, la Costa Chica se menciona con frecuencia como una región donde se estableció gran cantidad de cimarrones. Sin embargo, no son pocos los estudiosos que consideran que la concentración de afrodescendientes se conformó por el establecimiento de trabajadores en las haciendas y es-

tancias, y debido a la considerable incomunicación y marginalidad de esa zona respecto a otras partes del país, y no tanto por la conformación de palenques, como señalan J. Arturo Motta (2006: 116-117) y el propio Aguirre (1985: 52-64). Lo cierto es que, además de fungir como espacios de resistencia, los palenques también fueron áreas de interacción social en donde los afrodescendientes podían reproducir o reelaborar ciertos aspectos de su vida, su cultura y su cosmovisión, como la música y la danza, sin olvidar que originalmente provenían de diferentes culturas (wolof, serer, mandinga, reinos bantúes, etcétera), por lo que sus lenguas, prácticas y cosmovisiones eran diferentes entre sí. Sin embargo, más que la reproducción exacta de sus prácticas socioculturales, a su llegada al continente americano los africanos y afrodescendientes recrearon e improvisaron prácticas, artificios y soluciones de acuerdo con lo poco que tenían a su disposición, tanto en el sentido material como en el inmaterial.

Desde la época de la Conquista la Costa Chica se consideraba una región marginada en el territorio nacional, aunque ciertamente interrelacionada debido al intercambio comercial, ya que este territorio figuraba como un importante sector de ingresos económicos para el resto del país. Sin embargo, la marginación en que viven en la actualidad la gran mayoría de los costachiquenses[5] –sean mestizos, indígenas o afrodescendientes– evidencia la

[5] Como demuestran los estudios realizados por el Consejo Nacional de Población (Conapo), se estima que la Costa Chica es una región con uno de los más altos índices de marginalidad. En Guerrero, 11 de los 15 municipios que conforman la región estatal de la Costa Chica presentan alto índice. En la región Costa de Oaxaca, 24 de los municipios que la integran tienen alta marginalidad. Además de ello, Guerrero y Oaxaca se ubican entre los

marginación histórica que tuvieron las costas de la Mar del Sur desde el siglo XVI:

> Solamente después me di cuenta hasta qué grado la inmensa miseria en que viven las comunidades actuales es consecuencia y reflejo de la desarticulación del medio en el siglo de la conquista, evalué la magnitud del "desajuste cronológico" entre la realidad costeña, reducto de técnicas prehispánicas de patrones de comportamiento propios del siglo XVI, y el discurso oficial que promovía la modernidad o, incluso, la posmodernidad (Widmer, 1990: 17).

Así, desde el siglo XVI convivirían en el territorio de la Nueva España andaluces, gallegos, vascos y portugueses, indígenas de innumerables etnias y miembros de incontables lenguas y culturas del centro y el occidente de África. Lenguas, costumbres, cosmovisiones, rituales, fiestas, músicas, bailes, formas de curar, de querer y de cocinar, en fin, múltiples aspectos de la vida serían compartidos, mezclados e intercambiados entre esta diversidad de culturas en toda la Nueva España. Este mismo conglomerado de lenguas, culturas y tradiciones seguiría presente en la Costa Chica, alimentado por el paulatino asentamiento de personas de diferentes regiones a lo largo de la historia, para configurar así su plurietnicidad e interculturalidad hasta nuestros días.

---

estados de la república mexicana con mayor pobreza extrema. En 2015, Guerrero ocupó el primer lugar en grado de marginación en el contexto nacional, mientras que Oaxaca ocupó el tercero (Conapo). Para 2014, 66.8% de la población de Oaxaca presentaba situación de pobreza, y 28.3 de pobreza extrema. En el mismo año, en el caso de Guerrero se registran 65.2% de población en pobreza y 24.5% en pobreza extrema (Coneval 2010, 2012 y 2014).

En la actualidad, los principales asentamientos afrodescendientes se localizan en los siguientes municipios: en Guerrero se ubican en Ayutla, Azoyú, Copala, Cuajinicuilapa, Cuautepec, Florencio Villarreal, Marquelia, San Marcos, Igualapa y Ometepec. Oaxaca tiene una cantidad considerable de poblaciones afrodescendientes localizadas en el distrito de Jamiltepec, sobre todo en los municipios de San José Estancia Grande, Cortijos, San Juan Bautista Lo de Soto, Santiago Tapextla, Santo Domingo Armenta, Mártires de Tacubaya, Llano Grande, Santiago Pinotepa Nacional y Santa María Huazolotitlán; en el distrito de Juquila, el municipio de Tututepec de Melchor Ocampo cuenta con un gran número de población afromexicana.

En todos ellos habitan además poblaciones indígenas y mestizas, y las tres culturas interactúan en múltiples formas, pues, como bien apunta Eduardo Añorve, la historia de la Costa Chica "nos enseña que los límites no existen y si existen son ensanchados y estrechados continuamente por el zigzag del devenir de los hechos sociales, políticos, económicos y culturales" (Añorve, 2007: 112).

¿Qué sabemos del fandango de artesa?

> Óigame bien señor, en el mar no caminaba gente, nada más estaba la playa sola con todo y arena. No había más que olas y agua. En la orilla andaban cuatro señores de la sabiduría: uno se llamaba Cupido, el otro Afligido, el otro Agustín y el último Salomón. Esos señores, bailaban siempre en la orilla de la playa, a

> "lengua de agua" y estudiando su sabiduría, de eso vivían. Después no se supo qué se hicieron. Se desaparecieron, que, si se murieron, nadie sabe. Y las hojas de papel de la sabiduría las dejaron enterradas en la arena. Como los tumbos de la ola van y vienen, uno de tantos tumbos destapó los libros y por eso se desparramó la sabiduría. Si no, no hubiera nada. Porque las hojas de papel estaban bien enterradas en la playa. Los sabios, Cupido, Afligido, Agustín y Salomón así las dejaron para que no cualquiera tuviera sabiduría. De entre las hojas de los libros, mero de ahí salió la artesa, mi amor.[6]

En la región costachiquense que se encuentra entre Copala (Guerrero) y Cacalotepec (Oaxaca) (*cfr*. Ruiz, 2004, 2011) floreció una tradición musical conocida como "fandango de artesa", de la que se apropiaron los afrocosteños de la zona. La hicieron suya en acontecimientos importantes de su vida: bodas, funerales y fiestas patronales, así como en aquellos que les alegraban su cotidianidad, como fiestas particulares, días de descanso o momentos con familiares y amigos. Por supuesto, esta práctica musical era parte de un amplio repertorio que incluía corridos, chilenas, cumbias y boleros.

Durante un lapso considerable, esta tradición musical estuvo fuertemente arraigada no sólo en su vida diaria, sino también en su sentido de pertenencia a la tierra costeña. Con el paso de los años, múltiples factores impidieron que el fandango de artesa continuara apegado a la vida de los afrocosteños,

[6] Relato de Catalina Noyola Bruno –reconocida como matriarca del fandango de artesa– recogido en entrevista por Isaías Alanís (2005: 433).

por lo que poco a poco fue diluyéndose hasta casi desaparecer y caer en el olvido. Hoy tan sólo es posible encontrarlo –y de una forma sustancialmente diferente a la que los más ancianos dicen recordar– en dos localidades bastante cercanas la una de la otra: en San Nicolás Tolentino, Guerrero, y en El Ciruelo, Oaxaca.[7] La primera, considerada como cuna y bastión del fandango de artesa, la segunda, como el repunte que lucha por revivir.

Este texto se dedica en específico a ese que revive, trabajosamente, el fandango de artesa de El Ciruelo. Esto se debe, entre otras cuestiones, al gran interés –nunca suficiente– que esta música ha despertado, en su versión de San Nicolás Tolentino, entre investigadores y amantes de la música y la cultura costachiquenses, en contraposición con la escasa atención académica que el fandango de artesa de El Ciruelo ha recibido. Una de las posibles razones para explicar esta desproporción puede ser el hecho de que el pionero en los estudios sobre afrodescendientes en México, Gonzalo Aguirre Beltrán, haya tomado como su base de operaciones Cuajinicuilapa, municipio del cual San Nicolás forma parte, atrayendo así la atención inmediata de investigadores y folcloristas (mexicanos y extranjeros) a esa localidad en particular.

---

[7] Aunque ciertamente los Gallardo (toda una generación de músicos, primero don Eduardo; posteriormente, Eulalio, y ahora los hijos y nietos de éste) componen y ejecutan lo que ellos mismos llaman *Sones de artesa de Cruz Grande* –que antes también se bailaban en plataforma zoomorfa de una sola pieza–, esta práctica musical no se tomará en cuenta a lo largo de este trabajo, sino sólo la explícitamente afromexicana, es decir, aquella cuya presencia en la actualidad es consecuencia de un proceso histórico y político muy diferente de su homónima en Cruz Grande, además de que ambas poseen características, tanto en el ensamble instrumental como en la forma de ejecutarse y bailarse, que las hacen diferentes.

Fue precisamente Gonzalo Aguirre Beltrán uno de los primeros en mencionar el fandango de artesa, el cual documentó en 1948 y 1949 (incluyendo el registro de sones y chilenas). Sin embargo, Aguirre Beltrán dedica tan sólo unas pocas líneas al respecto –en dos ocasiones, y no ahonda en la información– que aparecen en su célebre esbozo etnográfico *Cuijla*, publicado en 1958, es decir, 10 años después de su trabajo de campo en Cuajinicuilapa. Se menciona el baile de negros en el barrio de la Ceiba, donde se llevaba a cabo la fiesta de Santiago Apóstol, "la de mayor fasto en el calendario religioso de Cuijla y único punto donde se realizan los bailes negros como en tiempo viejo, esto es, sobre la artesa labrada en figura de animal" (Aguirre, 1985: 93).

Dieciocho años antes de la publicación de *Cuijla*, en 1940, Carlos Basauri (antropólogo y funcionario, como gran parte de los protagonistas de la antropología mexicana de esa época) publicó una serie de tres volúmenes titulada *La población indígena de México*; en el tercer tomo de dicha serie dedica un apartado –alrededor de 25 cuartillas– a la población afrodescendiente, específicamente la de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, y ubica a la artesa dentro de las prácticas musicales características de la población morena de la costa: "Aun cuando [la artesa] no es propiamente un instrumento musical, sino que la usan para bailar sobre ella" principalmente chilenas, "que practican indefectiblemente en todos los fandangos" (1940: 628-629). Igual que Aguirre, Basauri presenta una mínima descripción de esta música.

Más adelante, es Gabriel Moedano quien abunda en información sobre las prácticas musicales de los afrocosteños; incluye, por supuesto, el fandango de artesa. Sus valiosas notas que acompañan al fonograma "*Soy el negro*

de la Costa…" Música y poesía afromestiza de la Costa Chica (1996), de la serie Testimonio Musical de México del INAH, se convierten en la primera referencia antropológica obligada sobre dicha tradición musical.

En 2004 (y años antes, en 2001 con su tesis de licenciatura) Carlos Ruiz Rodríguez realiza el primer trabajo enteramente dedicado al fandango de artesa, acompañado de dos fonogramas, uno de la agrupación de sones de artesa de San Nicolás Tolentino y el otro de la agrupación de El Ciruelo: *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica*. A partir de entonces, Ruiz Rodríguez ha dedicado más de 10 años a la investigación del fandango de artesa y de otras tradiciones musicales de los afrodescendientes en la Costa Chica, y ha publicado múltiples artículos y capítulos de libros que incluyen balances bibliográficos (Ruiz, 2007b), análisis musicológicos y del ensamble instrumental (Ruiz, 2007a, 2011a, 2016) y estudios etnomusicológicos (Ruiz, 2004, 2013), entre otros. Por su valioso aporte, la referencia a su trabajo es fundamental.

Lilly Alcántara Henze publicó en 2011 *Tarimas de tronco común*, un estudio comparativo entre el son de artesa de San Nicolás y El Ciruelo y el son jarocho sotaventino, investigación que se remonta hasta los fandangos coloniales. Si bien en estricto sentido teórico su trabajo no hace aportes significativos, sí los realiza en cambio en los numerosos relatos orales sobre fandango de artesa y los recuerdos que recoge de los más ancianos, así como en el fonograma que acompaña la publicación.

Fuera de estas publicaciones, los estudios que se realizan sobre el fandango de artesa son esporádicos o forman parte de compilaciones de otras

prácticas musicales (Villanueva, 1999; Alanís, 2005; Chamorro, 1984; Pérez Fernández, 1990); el fandango de artesa figura como un elemento dentro de un análisis más amplio y no como el fenómeno de estudio central (Lewis, 2000; González, 2010; Masferrer, 2014) o como tema de tesis de grado (Espinosa, 2003); ponencias en coloquios y seminarios (Organista y Espinosa, 2012), y trabajos que no siempre son publicados o difundidos, o bien, se limitan a menciones breves a manera de recopilación etnográfica (Ochoa, 1968; Moreno, 1979; Contreras, 1988).

Este escaso número de referencias denota el descuido que ha tenido el fandango de artesa en la visión académica, acto por demás injustificable para los estudiosos de las poblaciones afromexicanas de la Costa Chica en la actualidad, sobre todo entre los interesados en el proceso reivindicativo afrodescendiente.

En el que quizá fue el primer testimonio de un fandango de artesa, o al menos el más antiguo que ha dejado constancia, de acuerdo con Moedano (1996), puede parecernos imperdonable la poca curiosidad de aquel viajero. El naturalista polaco Hans Friedrich Gadow, en su recorrido por el sur de México entre 1902 y 1904, observa un fandango de artesa en Copala, en la Costa Chica de Guerrero:

> Bajo el porche se instaló una tarima o armazón de madera, de unos dos metros de largo, en forma de tortuga, con cabeza y cola rudimentarias, plana por arriba y hueca por debajo. Sobre ella la gente baila en parejas, y el golpeteo de los pies emite un redoble como el de un gran tambor […] Semejante instrumento nunca ha sido mencionado ni descrito […] El preguntar no conduce a nada, y después

> de todo, ¿cuál sería el objeto de nuestra pregunta? La tarima en Copala la conocían hombres, mujeres y niños; no tenía rango de rareza, y sólo unos extranjeros ignorantes como nosotros podían querer hablar de ella (Gadow, 2011: 380-381).

El descuido y el desinterés o, más aún, sencillamente la falta de curiosidad puede ser precisamente la razón por la que los trabajos esmerados que profundizan en el fandango de artesa no son numerosos. Sirvan también estas notas como una invitación a considerar esta tradición musical como digna de estudio y análisis.

¿Fandango, baile o sones? Sobre la denominación de esta práctica musical

Al hablar de esta tradición suelen emplearse, al menos, cuatro términos diferentes, por lo que conviene revisar cada uno de ellos para delimitarlos, pues lejos de usarse como sinónimos, considero que cada cual tiene un peso y un significado diferentes, no sólo en el ámbito académico e institucional, sino también en el local y en el de los músicos de la región.

En la Costa Chica el término *fandango* remite a un evento festivo, una ocasión de festejo donde invariablemente tienen lugar la música, el baile, la comida y la bebida. Este entendimiento del término empata con el sentido que el mismo tenía –y todavía tiene– desde la época colonial: un espacio de encuentro y para compartir, de desfogue y válvula de escape. Un espacio de socialización y cortejo que no podía prescindir de la música y el

baile, de alimentos y bebidas embriagantes, y, por lo tanto, *fandango* muchas veces fue sinónimo de *desorden* o *pelea* (Ruiz T., 2013: 19). Estos espacios aparecen desde el siglo XVII en la mayor parte de la Nueva España –y de otras zonas de América–, y fungen "como soporte socioespacial para la creación, reproducción y difusión de distintas expresiones musicales de las regiones culturales" (Sevilla, 2013: 10).

En consecuencia, al hablar de "fandango de artesa" me refiero precisamente a ese espacio festivo, a ese soporte socioespacial donde convergen la música, los versos y el baile en la artesa zoomorfa. Opto por esta denominación no sólo por encontrarla más adecuada operativamente y porque tradicionalmente es el nombre que se le daba a esta tradición musical (Ruiz, 2004: 12) y como en la actualidad se le designa en El Ciruelo, sino también por consejo de Primitivo Efrén Mayrén Santos, impulsor y cabecilla de la recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo, quien sostiene que "siempre ha sido el fandango de la artesa […] Ya después le empezaron a decir que el baile de la artesa, que baile de sones de la artesa, o ya dejan el baile y ya sones de artesa, o la artesa nomás. ¡Pero es el fandango de la artesa, sí pues! Así es" (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, 4 de febrero de 2014).

La paulatina desaparición de la tradición musical del fandango de artesa trajo como corolario un anhelo de recuperación por parte de instituciones, organizaciones civiles e investigadores. A partir de la década de 1980, cuando las acciones de recuperación adquieren vigor, se hace un traslado de la designación antigua de fandango de artesa a baile de artesa (Ruiz, 2013: 250). La descontextualización y, en gran medida, la folclorización de esta práctica musi-

cal llevaron a otorgarle mucha más relevancia al baile –sobre todo en presentaciones artísticas y culturales y en festivales de todo tipo– que al conjunto en sí.

Como señala Sevilla, los géneros musicales de diferentes regiones culturales, como sería el caso de los sones jarocho, huasteco, arribeño, tixtleco, entre otros muchos, "contribuyeron de manera relevante a la conformación de las identidades regionales" (2013: 10). Precisamente, el son de artesa se entiende en ese sentido, como un "género musical" –que a su vez incluye otros más: *jarabes*, *malagueñas*, *peteneras*, *chilenas*, *palomos*, *zapateados* y *sones* propiamente dichos– de una región en específico, en este caso la Costa Chica. Además, las características propias de esta tradición musical permiten que sea considerada como un "son". Thomas Stanford ofrece algunas características que distinguen este género musical y que se encuentran presentes de manera íntegra en el fandango de artesa:

> connota una forma con tres aspectos distintos: el musical, el literario y el coreográfico. Como música, su ritmo básico es el llamado sesquiáltera, las voces participantes deben ser masculinas. Por lo que toca a su forma literaria, ésta es la "copla", normalmente cantada con repeticiones de líneas usuales de ocho sílabas cada una, con rima o asonancia en las últimas sílabas de las líneas segunda y cuarta, a variantes de cinco, seis e incluso ocho líneas [...] Como un tipo de danza, el son es zapateado, es un baile de parejas (Stanford, 1984: 11).

Sobre este término, Efrén Mayrén considera que *son*, y, más precisamente, *son de artesa*, se refieren sólo al aspecto sonoro, y que no incluyen el baile en

tanto movimiento coreográfico ni el espacio festivo, pero sí el baile (zapateado) en cuanto elemento percutivo por excelencia.

En el plano local, a esta práctica musical se le nombra muchas veces de forma abreviada sólo como *la artesa*. Este término alude al conjunto de música, versos y baile, así como a quienes lo integran: "yo soy de la artesa" es una frase que suele escucharse decir a los músicos y bailadores de esta tradición; así como el término *artesero* o *artesera*, que se refiere a todo aquel que gusta de bailar y tocar esta tradición musical, sobre todo si se habla de personajes viejos, de esos de antes que poseían un conocimiento amplio sobre el fandango de artesa, como practicantes y como conocedores de su historia (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, noviembre de 2011).

A partir del término *fandango de artesa*, que se usará a lo largo de este trabajo, convendría detenerse en la información que se tiene respecto a los fandangos costeños y específicamente sobre los fandangos de artesa en tiempo viejo, como se le llama al tiempo de los ancianos, a ese tiempo lejano que, sin embargo, deja huellas en la memoria, como una manera de entender cómo era el espacio festivo en el cual se desenvolvía esta tradición musical.

Detalle de la música y el ensamble instrumental de artesa

El son o fandango de artesa –entendido como ya se explicó– es una práctica musical afrocosteña, es decir, oriunda de la Costa Chica y propia de los afromexicanos de esa región. El ensamble instrumental del fandango de

artesa ha pasado por diversas modificaciones, las cuales pueden establecerse gracias al registro sonoro de trabajos como el de Gabriel Moedano (1996), y a la memoria de los viejos arteseros. Se sabe, por lo tanto, que antes las piezas musicales que se interpretaban en un fandango de este tipo se ejecutaban con cordófonos como jarana o vihuela y arpa;[8] jarana, bajo quinto de espiga y uno o dos violines, y guitarra quinta o guitarra sexta y violín –hoy en día–. En todos los casos se incluía la percusión, ya fuese en botija, en una tabla colocada sobre un agujero en la tierra –cavado previamente–, en cajón de tapeo (San Nicolás y Cruz Grande) o en un membranófono rectangular de marco (El Ciruelo). A éstos se les unían ocasionalmente idiófonos como el güiro raspado y la *guacharasca* (*cfr*. Moedano, 1996: 34-35), que consiste en un tubo de palo del árbol de guarumbo ahuecado al que se le introducen semillas de platanillo o algún otro corpúsculo que, al chocar con las paredes del instrumento, producen un sonido particular.

Por supuesto, la percusión por excelencia continúa siendo el baile sobre la artesa zoomorfa: plataforma de una sola pieza de madera de parota, con dimensiones aproximadas de tres metros de largo, medio metro de alto y un metro de ancho; con la particularidad de tener labrada la cabeza de los animales vinculados con la ganadería y el vaquerío –vaca, caballo o toro– en un extremo de la plataforma, y la cola del animal en cuestión en el lado opuesto del instrumento. Sobre la plataforma, una pareja (por lo común hombre y mujer, pero en ocasiones pueden ser dos mujeres) ejecuta el baile característico,

[8] Ésta es la dotación instrumental del fandango de artesa de Cruz Grande, Guerrero, hasta la fecha.

zapateando con los pies descalzos, lo que produce retumbos que van al ritmo del cajón o tambor y siguen las melodías de las piezas tocadas.

Con esta variada instrumentación se interpretaban géneros musicales como la zamba, angora rumbera, chilenas, inditas, peteneras, malagueñas, panaderos, palomos, jarabes y sones. Se deduce de ello que el son de artesa incluye todo un corpus de géneros y ritmos musicales que se remiten a los sonecitos de la tierra y los fandangos del siglo XIX y más atrás, así como a la posterior influencia de ida y vuelta de la costa del Pacífico con Chile y Perú. Por ejemplo, tan sólo el género de *los panaderos* se registra en denuncias a la Inquisición desde la temprana fecha de 1779 (Martínez de la Rosa, 2010), y don Efrén sostiene que formaba parte del repertorio que se ejecutaba y se bailaba en los fandangos de artesa zoomorfa:

> ¿Los fandangos? Pues sí… eran con pura guitarra, puro bajo [bajo quinto]. Me comentó el señor Rogelio Calvo, que fue el que le enseñó a tocar el violín a Vicente, ¡que en la artesa se bailaba de todo! No era nomás "Mariquita María", que "la malagueña", que "la petenera", no. "El panadero" se bailaba ahí en la artesa pues, ahí el son "el palomo", "la paloma" … sí, de todo era (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, 4 de febrero de 2014).

En el repertorio actual del son de artesa (en conjunto con el de San Nicolás Tolentino y el de El Ciruelo) se incluyen géneros como malagueñas, peteneras e inditas, pero proliferan en gran medida los sones y chilenas o los sones-chilenas (antiguas y de reciente creación). Respecto a esto, en San Nicolás, por

ejemplo, "no existe un interés explícito por definir géneros musicales", sin embargo, los músicos y bailadores adultos se refieren a todo el repertorio de esta expresión musical como chilenas de artesa, en contraposición a las chilenas de tierra, es decir, aquellas que se bailan a ras del suelo (Ruiz, 2004: 21). Por otro lado, en El Ciruelo se hace uso de la denominación son-chilena o son achilenado para referirse a las piezas que se interpretan en un fandango de artesa.

Pese a los debates en torno a si el son y la chilena pueden considerarse como la misma cosa, baste señalar que al menos en El Ciruelo se hace una clara distinción entre uno y otra, sobre todo en el aspecto coreográfico y percutivo del baile zapateado, diferencia que, sin embargo, se diluye en la práctica, como señala de nueva cuenta don Efrén al preguntarle sobre la diferencia entre el son y la chilena:

> Pues no es mucha la diferencia […] viene siendo lo mismo. ¿No ves que por eso lo de artesa se le puede llamar como *son chilena* pues? Acá [en el son-chilena de artesa] es puro zapateado pues, y la chilena ya ves que tiene un desplazamiento y después se zapatea, y aquí es puro zapateo pues (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, marzo de 2013).

Ya sea como chilenas, sones, o sones-chilenas, la música del repertorio de fandango de artesa mantiene un compás en sesquiáltera, aspecto homólogo al de casi toda la música mestiza mexicana y de otras partes de América Latina, con coplas en cuartetas y versos octosílabos con estribillo –aunque las seguidillas también se encuentran presentes, como en los versos de quizá la

más popular de las piezas de fandango de artesa actual, "Mariquita María" –. Una práctica fuertemente arraigada entre los afrocosteños (desde niños hasta ancianos, aunque comienza a escasear en la cotidianidad de las nuevas generaciones) es la versada en forma de "controversias" o "retadas": duelos verbales en forma de verso que se llevaban a cabo en los antiguos fandangos de artesa, entre cada pieza musical, y que permitían la exhibición de destreza, creatividad, memoria y habilidad por parte de los versadores, hombres o mujeres. Estas coplas improvisadas aludían al acontecimiento en cuestión, ya fuese una boda o un velorio, y los más diestros en el arte verbal ostentaban estatus y prestigio ante la comunidad entera (véase Moedano, 1988, 1996, y Gutiérrez Ávila, 1993). En la agrupación de El Ciruelo, don Efrén y los bailadores recrean estos duelos verbales como una muestra del rico arte verbal de las poblaciones afrocosteñas y como una reminiscencia de aquellos antiguos fandangos de artesa.

Las frases melódicas de ambas agrupaciones (El Ciruelo y San Nicolás) las lleva el violín –o el requinto, en caso de que éste lo sustituya–, el cual se atiene al ritmo de la percusión (cajón tambor y zapateado): "Las frases musicales se ciñen a un motivo rítmico reiterativo que llevan los tamboreadores del cajón. Esta figura rítmica por su acentuación y vista de manera independiente, remite a un compás de 6/8, pero en función de la voz y el violín puede ser conveniente notarla en 12/8" (Ruiz, 2004: 22, 34).

Si bien el fandango de artesa de San Nicolás Tolentino y el de El Ciruelo pertenecen a una misma tradición musical costeña, y el segundo literalmente copia y reaprende del primero, ambos divergen tanto en instrumentación

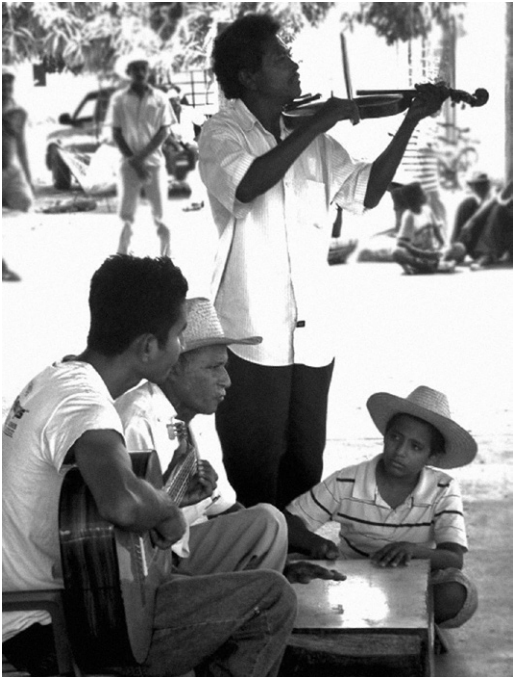
como en su estado de recuperación y revitalización. El ensamble instrumental del grupo de San Nicolás está compuesto por violín, cajón, guacharasca, artesa y voces. La instrumentación en El Ciruelo, en cambio, se compone de violín, guitarra sexta, tambor (membranófono rectangular de marco), artesa y voces.

Estas instrumentaciones en particular pueden modificarse, al añadir instrumentos o sustraer otros; por ejemplo, en San Nicolás sustituyen el violín por requinto o guitarra sexta y omiten la guacharasca, o en El Ciruelo añaden un bajo, ya sea con otra guitarra sexta o con un bajo quinto; incluso, cuando se trata de presentaciones programadas con antelación, en una urgencia puede sustituirse la artesa por una tarima, aunque, desde luego, el timbre de ésta no será apreciado de la misma forma.

La artesa: metáfora de cimarronaje y ganadería

Durante las pláticas y entrevistas sostenidas con estos arteseros y arteseras, era de esperarse que saliera a la luz la importancia que le confieren a la artesa como instrumento musical; además, al ser ésta la que le da el nombre a la música en particular, opté por dedicarle un apartado tanto para su descripción como para el análisis de las interpretaciones que se han realizado sobre su posible significado.

Como instrumento musical –en este caso, idiófono percutido–, la artesa es una plataforma zoomorfa escarbada en una sola pieza de madera de



Los Reyes del Fandango: músicos y versador. José Luis Torres en la guitarra, Primitivo Efrén Mayrén Santos y su nieto Yael Mayrén Saguilán en el tambor, Tirso Pablo Salinas en el violín, 2011

parota –a manera de cajón–, que en un extremo tiene labrada la cabeza de un caballo, una vaca o un toro, y en el extremo opuesto, la cola del animal en cuestión. Una de sus características más notables son sus grandes dimensiones, a las que ya me he referido. En San Nicolás Tolentino las artesas están labradas con forma de caballo, mientras que en El Ciruelo, para diferenciarse, se les da forma de vaca o toro.

En esta tradición musical la artesa no sólo cumple la función de plataforma sobre la que se baila, sino que el sonido del golpeteo con los pies de los bailadores es la principal percusión; una percusión grave y altamente sonora, teniendo en cuenta la gran caja de resonancia del instrumento.

Los Reyes del Fandango: bailadores, 2011

Arturo Chamorro define este tipo de instrumentos como tarimas de percusión, "resultado del ensamble de tablas o de la manufactura en una sola pieza de madera, que se percute mediante zapateo, por golpe directo con los pies, en acción de danza" (Chamorro, 1984: 72). Guillermo Contreras apunta sobre las tarimas de percusión de la costa del Pacífico que éstas constituían bateas escarbadas en un tronco "en las que se solía poner el agua o alimento a los animales" y que durante los fandangos se volteaba boca abajo para que las parejas pudieran zapatear sobre ella, y que, específicamente, las de la región de Costa Chica se caracterizaban por sus grandes dimensiones y por la figura de un animal labrada en sus extremos (Contreras, 1988: 119-120).

En otras acepciones fuera del campo musical, artesa es sinónimo de batea, duerna o gamella, es decir, un cajón de madera donde se amasa pan; un recipiente para dar de comer o beber a los animales domésticos, o para fregar y lavar ropa, entre otros usos. Precisamente esta multiplicidad ha creado confusiones acerca del origen de las artesas zoomorfas como instrumentos musicales. En primera instancia, la definición más común y difundida de la artesa como instrumento musical afirma que era en un principio una canoa invertida y colocada sobre el suelo y sobre la que se bailaba (*cfr.* Chamorro, 1984; Ochoa, 1968). Esta definición no sólo es la más difundida en el ámbito académico, sino también entre gran parte de los costeños morenos, al menos como he constatado en El Ciruelo.

Carlos Ruiz (2013) sostiene que no existe en realidad ninguna evidencia clara y contundente de que se haya bailado sobre canoas en la región alguna

vez, y, además, al referirse al caso concreto del fandango de artesa de San Nicolás Tolentino, apunta:

> En realidad, de las ocasiones en que he estado en San Nicolás, nunca he visto una sola canoa, más 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 (Ruiz, 2013: 259).

Concuerdo con que hoy en día es mucho menos frecuente encontrarse con canoas, y menos aún con aquellas que se construían de una sola pieza, también de parota. Sin embargo, he tenido la oportunidad de observar algunas de estas embarcaciones que continúan en uso sobre todo por la facilidad de maniobrarlas en ramales, ríos y arroyos; asimismo, Tirso Pablo Salinas Palacios –músico y constructor de artesas de El Ciruelo– dedica buena parte de su tiempo como carpintero a construir y reparar canoas ensambladas y de una sola pieza (que, por cierto, tienen un fondo plano o semirredondeado).

Gutierre Tibón, en su viaje a mediados del siglo pasado por Pinotepa Nacional, tuvo un encuentro con unos niños y un juguete peculiar: "El juguete es una reproducción admirable de las embarcaciones antediluvianas que usan todavía los morenos de la costa y los tarascos de la altiplanicie: troncos de árboles ahuecados" (Tibón, [1961] 1981: 50). Con seguridad, antiguamente las canoas eran muy utilizadas por los costeños morenos –sólo hay que tener en cuenta el precio y la accesibilidad a lanchas de motor–, y se ha

reiterado que el fandango de artesa data, al menos, del siglo XIX, por lo que la propuesta de que actualmente no existe un uso frecuente ni generalizado de este tipo de embarcaciones en la región y, por tanto, que éstas no hayan sido un prototipo de artesa improvisada, no se sostiene del todo.

Un ejemplo de la relación entre canoas y artesas puede hallarse en el relato de Ezio Cusi sobre Tierra Caliente:

> Junto a la música se colocaban dos o tres artesas de madera, *grandes como canoas*, volteadas boca abajo y allí se subían los que querían bailar […] el ejercicio tan duro que es estar pegando fuerte y rápido con los pies sobre la recia *artesa*, para que retumbe bien, que es el objeto, pues siendo la *canoa* hueca, produce un ruido mucho más fuerte que un tambor (Cusi, 1969: 199, cursivas mías).

Hay que notar que Cusi emplea en forma indiscriminada los términos *canoa* y *artesa* para referirse a la plataforma sobre la cual se baila, seguramente por carecer de un referente entendible para explicar la forma de una artesa, y justo esta misma situación se ha repetido con otros viajeros, investigadores y costeños durante bastante tiempo.

La principal confusión estriba en la multiplicidad de usos que se le asignaban a este artefacto en particular:

> muchas veces la tarima, en ciertos contextos culturales, es un objeto que también puede ser empleado con otros fines, tanto técnicos (como canoa para la navegación, recipiente para el alimento o bebida de los grandes animales do-

> mésticos o el almacenaje estacional de semillas, como simple banca o como piso de la casa) como rituales (en tanto mesa de comensalidad comunal o como base del túmulo mortuorio) (Jáuregui, 2013: 110).

Tan sólo en El Ciruelo, por ejemplo, las cuatro artesas existentes hoy en día se emplean para diferentes fines cuando no se tienen presentaciones musicales o ensayos: desde banca donde los jóvenes se sientan a conversar, o mesa y estante, hasta mesa de autopsia.[9]

Si bien las artesas como artefactos de una sola pieza de madera de parota se hallan en la costa del Pacífico (véase Martínez de la Rosa, 2010; 2013a), únicamente en la Costa Chica se tienen noticias de artesas zoomorfas. No existen canoas ni embarcaciones con labrados de cabeza de animal, por lo que este aspecto respondería a una decisión *ex profeso* de hacer de la artesa un artefacto singular, con propósitos específicos. Al menos desde principios del siglo XX se sabe que existían ya artesas "con cabeza y cola rudimentarias" (Gadow, [1908] 2011: 380), lo que podría indicar que las canoas –de ser usadas con fines dancísticos– dejaban de ser tarimas improvisadas y se optaba por un instrumento específico para el baile de los fandangos de artesa; pero ¿cómo interpretar la figura de caballo, vaca o toro en las artesas de la Costa Chica?

---

[9] En 2013 tuvo lugar en las inmediaciones de El Ciruelo un doble asesinato. Los encargados de realizar la necropsia optaron por colocar los cuerpos sobre la artesa que se encuentra frente a la agencia municipal. Este hecho fue motivo de preocupación para los integrantes del grupo de artesa, quienes al día siguiente de lo sucedido tuvieron una presentación, por lo que temían por su salud al no haber contado con tiempo suficiente para desinfectar adecuadamente la artesa.

Canoas en reparación. Las tres canoas se encontraban en casa de Tirso Pablo Salinas (El Ciruelo) en espera de ser reparadas. En las tres puede apreciarse el fondo plano o semirredondeado. La que se encuentra en primer plano es la que Tibón llamó "embarcaciones antediluvianas": escarbadas en una sola pieza de árbol de parota, 2013

A primera vista, esto las vincula con la actividad ganadera y de vaquería; un complejo característico de la región (como actividad económica) y de otras tradiciones dancísticas (como la danza de los Diablos y la del Toro de petate, las cuales incluyen personajes que son vaqueros y caporales, y aluden directamente al ganado bovino y al equino).

El testimonio de Gadow nos permite ver que desde principios del siglo pasado ya existía una intención explícita de volver zoomorfas las artesas, aunque no sabemos si esto se hacía con fines estéticos o rituales. Esta laguna en el conocimiento se convierte en manantial de imaginaciones, pues de ahí se desprenderán diferentes conjeturas sobre el significado que la cabeza de vaca, toro o caballo tendría en la práctica músico-dancística.

Actualmente se defienden dos opiniones entre los afrocosteños, los académicos, los arteseros (músicos y bailadores) y otras personas afectas al tema. Ambas, sin embargo, comparten un vínculo con el complejo ganadería-vaquería, aunque en diferente medida. La primera puede clasificarse como una interpretación de las relaciones humano-ambientales que los afrocosteños establecieron con el ganado y el medio circundante. Ya mencioné que la ganadería en la Costa Chica constituyó una de sus principales actividades económicas, y que los africanos y afrodescendientes llegados a esa región durante el periodo colonial desempeñaron labores de caporales, ganaderos y vaqueros para atender al contingente de más de 100 000 cabezas de ganado introducido a la zona (Aguirre, 1985; Reynoso, 2010), pues en la colindancia de Guerrero y Oaxaca se encontraba una de las estancias ganaderas de mayor tamaño, que pertenecía al Mariscal de Castilla (Motta, 2006: 120); a esto se suma que la cría

de ganado y la monta equina eran algunas actividades en las que se destacaban los africanos del occidente sudánico traídos a la Nueva España (Ruiz, 2016).

En esta primera interpretación, las figuras del caballo, el toro y la vaca son un recuerdo de su destreza en la ganadería, de su vínculo con la tierra costeña y de la historia de su llegada a esa región, un distintivo de su identidad como grupo diferenciado de indígenas y mestizos. Como lo han referido en múltiples ocasiones, bailar sobre la artesa –y es ilustrador que sea el hombre quien le imprime más vigor, al redoblar con los pies estruendosamente– significa que se es un diestro vaquero.

En respuesta a la pregunta de si la artesa siempre había tenido cabeza y cola de animal, don Efrén dice:

> Según la primera artesa que hicieron aquellos hombres primeros que la iniciaron, así nomás la hacían sin cabeza, sin cola. Pero le ponían cabeza de cartón, de cáñamo, y a la artesa antes la vestían pues, de papel dorado, papel de colores. Ya después decidieron hacer la cola y la cabeza de la misma madera. Así pues, cabeza de un animal, sea toro, vaca o caballo, esos tres. La cabeza se la hicieron porque los negros fueron domadores de ganado, así pues, la artesa tiene cabeza de toro o vaca o de caballo porque ellos eso domaban (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, febrero de 2014).

La segunda propuesta está mucho más difundida entre los miembros de la movilización reivindicatoria afrodescendiente: el cimarronaje. Partiendo de la documentación que confirma la presencia de palenques de cimarro-

nes en la Costa Chica, se concluye con certeza que éstos fungieron como espacios en los cuales los otrora esclavos reprodujeron prácticas culturales ancestrales, o elaboraron las propias, ya en nuevas condiciones (Aguirre, 1985: 10-12; Motta, 2006: 120). El baile sobre la artesa sería resultado de estos sitios de resistencia, tanto de cimarrones como de trabajadores de las estancias ganaderas cercanas, que acudían a los palenques tal vez para divertirse.

El baile enérgico sobre la artesa con cabeza labrada de toro, vaca o caballo sería una simbolización de las relaciones de poder asimétricas que tuvieron lugar a lo largo de la historia entre afrodescendientes y mestizos: la artesa simboliza al dominante opresor, al dueño de la estancia ganadera, y bailar sobre ella es, en correspondencia, bailar sobre la dominación, demostrando la superioridad de los afrodescendientes. En este espacio de catarsis se imaginaba el fin de la dominación a golpe-zapateo de la resistencia.

La versión del baile de la artesa como inversión simbólica de las jerarquías ha sido documentada por diversos autores, y también por algunos pobladores de El Ciruelo, quienes se apropian y reelaboran los relatos que escuchan constantemente de boca de estudiantes, investigadores, promotores culturales y activistas. El violinista Tirso Salinas explicó así el significado de la forma de la artesa:

> Dice la leyenda que porque antes el rico tenía mucho ganado y el pobre trabajaba para el rico ¡a puro latigazo! "¡Órele cabrón, órele!", era un esclavo pues, del rico. Y cuando derrotó el pobre al rico, hacen la artesa y bailan sobre ella y

> dicen que ya lo derrotaron "¡todo pisoteado este güey, a él y a sus vacas!" Por eso tiene la cabeza de vaca, o si no se la hace uno de caballo, que ya lo derrotaron pues, ya salieron de la esclavitud. ¿No has entrado al museo de Cuaji? Ahí te lo explican todo […] Ahí frente al palacio está el museo [el Museo de las Culturas Afromestizas], ahí está todo, ahí está una artesa y te explican lo mismo que te dije yo (T. Pablo Salinas Palacios, comunicación personal, abril de 2013).

Ambas interpretaciones no se contradicen –antes bien, pueden ser complementarias– y dan muestra del carácter polisémico del baile sobre la artesa zoomorfa: catarsis por medio de la inversión simbólica de jerarquías, y demostración de las relaciones humano-ambientales que históricamente tienen como uno de sus ejes vitales la actividad ganadera.

La influencia africana en el fandango de artesa

El principal elemento que vincula el fandango de artesa con el discurso etnopolítico que se gesta en la Costa Chica es precisamente el de su presunta y marcada influencia africana (que muchos señalan como evidente, aunque pocos ahonden en las evidencias), que parecería quedar demostrada en el solo hecho de ser una práctica musical propia de los afromexicanos de esa zona.

Ya se mencionó que con la llegada de los conquistadores españoles a lo que más adelante sería la Nueva España, no sólo entran en estas tierras nuevas formas de pensar, de actuar, un nuevo sistema económico y político o

una nueva religión. Llegan también prácticas y manifestaciones culturales y sociales como la música. "Los buques negreros transportaban a bordo no sólo hombres, mujeres y niños, sino también a sus dioses, sus creencias y su folclore", señalaba Roger Bastide (1969: 28). Las tradiciones musicales españolas, especialmente la andaluza –que tenía ya una fuerte influencia árabe y portuguesa– se instalan en la Nueva España y se entremezclan con las prácticas musicales indígenas. Al mismo tiempo, la trata esclavista permitió la llegada no sólo de esclavos africanos, sino también de las culturas que éstos traían consigo.

Planteamientos como los de Antonio García de León (2002) sugieren propuestas interesantes con respecto a la forma en que las tradiciones musicales ibéricas, africanas e indígenas se mezclaron e interrelacionaron. Como es sabido, a la Nueva España arribaron grupos muy heterogéneos, los cuales no estaban compuestos únicamente por nobleza o por sujetos respetables. Muchos de quienes llegaron a estas tierras eran marginados o condenados, enviados a América como castigo; otros tantos venían en busca de fortuna, poder y riqueza. Las denuncias ante la Inquisición estudiadas por Aguirre ya señalaban a este respecto que la música generada por esa confluencia heterogénea "se baila en casas ordinarias de mulatos y gente de color quebrado, no de gente seria, ni entre hombres circunspectos y sí soldados, marineros y brosa" (*apud* Aguirre, 2001: 155). Así, gallegos, castellanos, extremeños y andaluces –estos últimos con fuertes raíces árabe y gitana– practicaban sus propias tradiciones musicales en ámbitos festivos y callejeros las más de las veces, lo que permitió que se transformaran en lo que más adelante se conocería

Cabeza de vaca: la artesa de El Ciruelo. Todas las artesas de El Ciruelo tienen labrada invariablemente la figura de una vaca, mientras que en San Nicolás Tolentino (Cuajinicuilapa, Guerrero) la artesa afrodescendiente tiene forma de caballo, 2011

La artesa pionera, 2012

La artesa segunda, 2014

Tercera artesa, de 2002, 2011

Durmiendo sobre la artesa, 2011

como música ibérica, no sólo en lo referente a lo musical –canciones, bailes, instrumentos musicales–, sino también en el ámbito festivo donde tenían lugar: el fandango.

Es conveniente realizar un paréntesis en este punto para señalar que la música fue un medio muy eficaz para la evangelización tanto de indígenas como de africanos y afrodescendientes; por eso la Iglesia mantenía un cierto control sobre las prácticas musicales permitidas y las prohibidas, debido al supuesto carácter "pecaminoso" o incluso "diabólico" de estas últimas a ojos de los inquisidores (Turrent, 1996: 68-69). Sin embargo, estos mecanismos de control no surtieron efecto, como lo deja ver la presencia actual de una enorme diversidad de músicas mestizas en el país. Con seguridad, los africanos y afrodescendientes llegados al territorio virreinal recrearon ciertos elementos de su música con instrumentos provenientes de Europa, y también con certeza:

> Fácilmente podría haber sido una fuente de hilaridad para algunos esclavos que, mientras que los blancos trataron de suprimir los aspectos más evidentes de la cultura africana, terminaron alentando una importante tradición musical africana, pensando que era europea. ¡Qué maravillosa forma de sutil protesta! (Coolen, 1984: 132, traducido del original en inglés por A. Berenice Vargas García).

En cuanto a la raíz africana del ensamble instrumental de artesa, coincido con Carlos Ruiz cuando argumenta que es de suma importancia dejar de tratar a África y lo africano como si fuera una especie de conglomerado

homogéneo cultural, advertencia que, por supuesto, se extiende a la música. Durante mucho tiempo se han formado y perpetuado estereotipos acerca de la música africana –cualquier cosa que este concepto difuso englobe– al dotarla de una predominancia del ritmo y los tambores, y al afirmar que son los ritmos y las percusiones su principal influencia en las tradiciones musicales de México. Al componerse el fandango de artesa sobre todo de elementos percutivos, se vincula siempre con la noción estereotipada de la música africana por la percusión y el ritmo, así como con posturas etnitizantes que se alejan de la realidad. Por tal motivo, cuando se habla de la raíz africana en el fandango de artesa lo común es que se señale su ritmo como el elemento más evidente, y el sonido de la artesa al ser zapateada como una especie de remplazo del viejo tambor africano.

Al respecto hay que resaltar que la rítmica y los tambores se encontraban ya presentes en las prácticas musicales de los grupos indígenas prehispánicos, por lo que minimizar este hecho y encajar el estereotipo de lo africano sería una forma de entender sesgadamente este fenómeno, además de que en México, a diferencia de otros lugares de América y el Caribe, hay una gran ausencia de tradiciones musicales afrodescendientes en donde predominen los tambores. Aunado a ello, muchos autores destacan "la profunda riqueza polifónica y melódica de las culturas africanas, dando cuenta de la enorme diversidad y complejidad del fenómeno musical africano" (Ruiz, 2007a: 138).

En contra de los postulados estereotipados, Ruiz ofrece una propuesta alterna que busca alejarse de estereotipos y esencializaciones. Para él, la principal influencia africana en las tradiciones musicales de México tiene su

origen en la llegada de africanos del área de Senegambia y la constante interacción de éstos con los hispanos e indígenas al menos durante los primeros 50 años de la Colonia, así como la importancia de las posteriores incorporaciones de prácticas culturales y sociales del occidente de Sudán.

El autor señala que en Senegambia existe una fuerte tradición de ensambles de cuerdas en los que predomina la presencia de uno en particular: un *cordófono laúd frotado* (el violín en el fandango de artesa); un cordófono laúd punteado o rasgueado (guitarra sexta y en ocasiones bajo quinto en la actualidad, y jarana o vihuela en el pasado), y un idiófono percutido (en un comienzo, bandeja de calabazo y, posteriormente, cajón de tapeo o tambor rectangular), elementos presentes en el ensamble instrumental característico del fandango de artesa y que en África actualmente también se encuentran entre los mandinga, soninké, diawara, jola, tucolor, hausa, gbari, suareg, kotoko, bissa, entre otros. Su hipótesis es que:

> los primeros africanos llegados a México, en su mayoría senegambeses y del occidente sudánico, aportarían formas vinculadas a las características musicales generales de esa región africana: el gusto por las cuerdas, el melisma de raigambre musulmán, el predominio del unísono y la heterofonía (en lugar de la polifonía), la preferencia por los instrumentos individuales cordófonos en lugar de ensambles colectivos de percusión [...] Mientras que los segundos arribados, numerosos contingentes de bantúes del centro-occidente africano, aportarían la complejidad rítmica (patrones estándar, líneas temporales, complejos patrones polirrítmicos) que se "montaría" en formatos de cuerdas y formas afroandaluzas,

> para dar pie a un subsecuente amasijo de culturas, cambiante y de larga duración que, hacia finales de ese contacto –cuando disminuye la entrada de africanos a la Nueva España y la dinámica esclavista se desvanece dando paso a cierta "estabilidad" cultural– evidenciarían el repunte de las tradiciones fandangueras hacia el segundo tercio del siglo XVIII (Ruiz, 2011a: 58).

Surge entonces la premisa de que el ensamble instrumental del fandango de artesa –tal como Ruiz lo describe– se compone precisamente de esos instrumentos y no de otros, porque pudieron ser un referente común de los africanos y afrodescendientes traídos de aquellas tierras e instalados en la Costa Chica.

El autor sostiene que ya en la Nueva España los africanos pudieron reproducir sus ensambles instrumentales haciendo uso de instrumentos musicales de procedencia europea, como en el caso del violín y la guitarra –o la vihuela–, y hallar materiales para reproducir aquellos que sí tenían libertad de manufacturar, como el bule. Con lo que se produjo una

> sustitución en el marco de largos procesos históricos transculturales. Esto parece lógico si se toma en cuenta que, en el nuevo escenario colonial americano, los esclavos seguramente buscaron texturas sonoras y timbres afines a su ancestral estética musical […] Al parecer, se trata de la reconfiguración de identidades musicales en nuevas condiciones, tomando elementos al alcance, pero donde el bagaje de la propia matriz sociocultural de procedencia fue indudablemente importante (Ruiz, 2016: 204).

Sin duda, debe tenerse sumo cuidado cuando se elaboran conjeturas sobre temas tan complejos como "las africanías" en la música mexicana, más aún en una práctica musical de la que se carece de información histórica, como el fandango de artesa; sobre todo si esas afirmaciones buscan ser el sustento de discursos etnopolíticos reivindicativos, como sucede en el caso de la Costa Chica. En su gran mayoría, los trabajos que mencionan la supuesta evidente africanidad del fandango de artesa carecen de elementos teóricos e históricos serios, pues postulados de este tipo deben, o deberían, ir acompañados de estudios profundos sobre la música en África. Rafael Ruiz advierte sobre esa urgencia de buscar orígenes cuando de influencia africana se trata:

> No debemos estar buscando "rasgos" africanos como elementos que han sobrevivido, sin conocer antes los procesos culturales o sociales que generaron las músicas y danzas, incluida la creación que muchas veces es dejada de lado. Existe una diferencia entre buscar "el origen" de una música particular a plantear su historia en términos de procesos (Ruiz, 2011: 93).

Esta necesidad de sustentar el discurso político en orígenes ancestrales de africanidad soslayando los complejos procesos históricos de las prácticas músico-dancísticas, esencializándolas las más de las veces, puede explicarse en palabras de Ingrid Monson:

> La música, más que cualquier otro discurso cultural, ha sido tomada como la última encarnación de los valores culturales africanos y de la Diáspora Africana y

> como a primera vista, evidencia de conexiones culturales profundas entre todos los pueblos de ascendencia africana. Una razón para esta percepción de la centralidad de la música seguramente radica en su capacidad de coordinar varios modos culturalmente valiosos de expresión, incluida la canción, la recitación verbal, la danza, el culto religioso, el drama y la representación visual. Las cualidades participativas, igualitarias y espirituales de las músicas de la diáspora Africana han sido frecuentemente idealizados en la literatura etnomusicológica, con escasa atención al poder de las estratificaciones intraculturales y a los procesos contestatarios (Monson, 2003: 2; traducción del original en inglés por A. Berenice Vargas).

Como se ha indicado, fue a través de los fandangos como seguramente sucedió este intercambio, no sólo cultural sino también genético, que dio paso a la creación de una serie de músicas que hoy forman parte de la diversidad cultural de nuestro país, donde se incluye, desde luego, el fandango de artesa. La influencia interafricana, islámica y europea en las músicas de América Latina no puede negarse, y magnificar una en detrimento de las otras no hace justicia a más de cuatro siglos de intensa convivencia. Es imposible hallar "huellas musicales puras", caracteres africanos trasplantados sin modificación alguna a América durante los siglos de colonización. Lo más acertado es pensar –y analizar– "los particulares procesos de amalgamamiento que favorecieron el surgimiento de nuevas tradiciones musicales" (Ruiz, 2011: 44).

De acuerdo con Olly Wilson, los africanismos en la música deben ser entendidos más en la forma de hacer las cosas, que en las cosas hechas (*apud*

Martin, 1991: 25); es decir, en la búsqueda de la raíz africana de algunas prácticas musicales no debería pretenderse encontrarla trasplantada de un continente a otro, impecable, pura e inalterable. Antes bien, pistas de ella pueden rastrearse en otro tipo de marcadores: en la construcción, la morfología y la ejecución de los instrumentos musicales, en las estructuras musicales y las características tímbricas, así como en la función sociocultural, lo que sin duda nos demuestra que el estudio de la influencia africana en la música tradicional mexicana aún tiene muchas parcelas inexploradas.

Fandango de artesa en tiempo viejo

Como ya se señaló, el fandango es el espacio fuera del tiempo cotidiano donde confluyen el baile, la música, la comida y las bebidas embriagantes; ocasión de festejo y de cortejo, caótico y sublime, cohesionador y válvula de escape. El espacio tradicional por antonomasia de la práctica musical de la artesa en tiempo viejo es, sin duda alguna, el fandango, razón por la cual esta música queda bautizada desde un inicio como fandango de artesa.

Los españoles recién llegados al continente americano en el siglo XVI (dicha categoría comprendía vascos, gallegos, andaluces, castellanos e incluso portugueses), y junto con ellos –y no por voluntad– los contingentes de africanos del occidente y centro de África (en conjunto con los ya islamizados que vivían en la península ibérica, y más tarde los afrodescendientes traídos del Caribe y las Antillas), conformaban un conglomerado muy

heterogéneo en la Nueva España, el cual, a lo largo de más de cuatro siglos, permitió el intercambio cultural y genético entre los distintos grupos. El fandango, al ser uno de los espacios donde se permitía cierta libertad de confluencia e interrelaciones, con certeza fue el predilecto de los habitantes de la época colonial para desfogarse en los días de asueto, sobre todo para "negros y mulatos". Peones, marineros, soldados, artesanos, sirvientes domésticos, arrieros, pastores y vaqueros serían los principales asistentes y protagonistas de los fandangos (Alcántara, 2011: 63-64), al lado de aquellas mujeres calificadas de "bravas", y que hacían sucumbir a los hombres presas de sus encantos (Martínez de la Rosa, 2013: 130); así, "en el convite de la fiesta, baste decir que el fandango anduvo más metido en sectores oscuros de la urbe y gente del campo que entre las capas iluminadas de arriba" (Ochoa, 1997: 132). En su mayoría, estos eventos se llevaban a cabo, si era en las urbes, en fondas, plazas y patios, y si era en la rusticidad, en ranchos y haciendas apartadas; siempre con los mismos pretextos: bodas, cumpleaños, santos, días festivos, rodeos, sábados y domingos.

Aguirre Beltrán sostiene que la diversidad de origen, además de las condiciones de esclavitud, "esencialmente destructoras de la cultura, propiciaron la integración de los africanos en la cultura de las minas, los obrajes, las plantaciones y el servicio doméstico" y, precisamente, fueron "las expresiones estéticas" las que "actuaron a manera de cemento para mantenerlos unidos" (Aguirre, 2001: 153). A pesar de que sobre africanos y afrodescendientes se produjo un encarnizado proceso de cristianización –o precisamente por ello–, la Iglesia católica se alarmó en incontables ocasiones con la actitud

"escandalosa y profana" de estas personas, y decretó leyes y normas para regular su comportamiento, las cuales, desde luego, eran infructuosas (*cfr.* Ruiz, 2011: 309-313; Velázquez e Iturralde, 2016: 71).

Investigadores como el mismo Aguirre Beltrán (2001) y Pablo González Casanova (1986) han abordado el fenómeno de los bailes y cantos prohibidos por la Inquisición –con base, sobre todo, en documentos del Archivo General de la Nación–, prohibidos y perseguidos, no sólo debido a lo "pecaminoso" de sus letras, sino a que casi siempre estaban acompañados de "meneos y zarandeos" que ofendían el pudor de más de uno.

No obstante el valor de sus contribuciones, en el caso específico del fandango de artesa poco se sabe respecto de su pasado, y menos aún de la etapa colonial. Es sobre todo por medio de la tradición oral como se conocen los espacios más representativos de esta práctica musical en otros tiempos y que, al igual que otras tradiciones musicales mexicanas, el fandango constituía la ocasión festiva por excelencia, el principal momento de creación e interpretación musical de los arteseros. Por ejemplo, Ángeles Manzano Añorve registra un relato de Germán Miller (propietario de haciendas y tierras en la Costa Chica, en específico en Cuajinicuilapa), que fue protagonista de importantes acontecimientos (relativos a conflictos por la propiedad de tierras):

> Hacían el fandango […] en la orilla del pueblo, donde a la sombra de una parota, era una sombra muy grandota y fresca, espesa. Bailaban sones, la música la hacían con cajones y varitas y un violincito que hacía chiqui chiqui. El músico

de las varitas y el cajón llevaba el compás. Bailaban y bailaban hasta el cansancio, arriba de una tarima de madera llamada artesa. Los bailadores seguían la música con los pies, había unos muy buenos para bailar, hacían tururú y se iban bailando con los talones un pedazo largo hasta llegar a la orilla, la mujer daba vueltas, se agarraba la nagua y bailaba haciendo muecas, después de bailar un rato montaban a caballo y daban una vuelta por el pueblo, entonces las fiestas duraban ocho días (Manzano, 1994: 85).

Por otra parte, Amado del Valle, oriundo de Pinotepa Nacional, escribió en 1877 sobre un fandango y un velorio costeños. La riqueza de su obra radica en que a lo largo de 15 actos retrata de forma poética –en versos octosílabos– lo que presenció ese día. En el acto V, "Empieza el fandango" (1970: 10), compone:

La reyerta hubiera sido
seguramente muy buena,
si la entusiasta chilena
no les distrae el oído.

Y al instante las parejas
empezaron a bailar,
y la ramada a temblar
tumbando las hojas viejas

Gentes de todos tamaños
edades y condición,
ciérrense al compás del son
sin odios ni desengaños.

Puede establecerse, entonces –con base en estos y otros relatos narrados por los más ancianos–, que un fandango típico de artesa contaba con las siguientes e invariables características: artesa zoomorfa sobre la cual bailar y percutir, presencia primordial de la oralidad, gente de todas las edades, mayormente adultos y jóvenes que emplean la oportunidad festiva para relacionarse entre géneros, y frenesí que podía deambular entre la alegría y la violencia; todo esto bajo una enramada o una gran parota, que cobijarían el festejo durante días.

Otra forma de ahondar en la historia de los fandangos en la Costa Chica es por medio de los relatos de cronistas y viajeros: que si bien muchos se centran en otras regiones de la costa del Pacífico (Ochoa, 1997; Martínez Ayala, 2013; Martínez de la Rosa, 2010b, 2013a), es sabida la situación de intercambio y comunicación –sobre todo por medio de la arriería– que las poblaciones costeñas mantenían fundamentalmente con sus vecinos de la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán. Así, las descripciones de fandangos de la Tierra Caliente y de otras zonas cercanas a la Costa Chica seguramente no distan mucho de lo que pudo haber sido un fandango costeño en el siglo XIX o a principios del siglo XX, pese a que, "con mayor o menor parentesco africano", cada región otorgaría al fandango "un toque singular que, según ocasiones

y posibilidades, abarcaba un universo de espacio, tiempo, gente, equinos y otros ganados, música, canto, comida, bebida y juego" (Ochoa, 1997: 133).

Uno de los relatos de fandangos más completos y ricos en descripciones es el proporcionado por Ezio Cusi (1969). Su relato se sitúa entre 1900 y 1905, y resulta muy interesante por tratarse de un fandango realizado con motivo de un rodeo, es decir, la ocasión músico-festiva está vinculada directamente con la labor ganadera. Hay que recordar que concretamente la población afrodescendiente de la Costa Chica se caracterizó históricamente por la labor ganadera y la vaquería. El hecho de que el instrumento principal del fandango de artesa (la artesa misma) sea una plataforma que en su extremo tiene labrada la cabeza de una vaca, un toro o un caballo proporciona indicios sobre esta relación, como se discutió anteriormente.

Los rodeos que describe Cusi se refieren a una especie de fiesta de vaquería como una manera de aliviar el exceso de trabajo que las faenas necesarias en la labor ganadera requerían; en este caso, la faena consistía en herrar a las crías de ganado vacuno, lo que para una hacienda de tamaño considerable resultaba una proeza. Cusi describe un ambiente de desenfreno, no sólo por la presencia imponente del ganado vacuno, sino también por los tipos de desfogues que ahí tenían lugar, donde la música, el baile y la bebida, principalmente, regían el rodeo entero: "Visto de lejos el conjunto, se antojaba un rincón del infierno donde una multitud de condenados, con las caras alteradas por el alcohol y el frenesí, pugnaban por salir del fuego que los abrasaba y consumía. Espectáculo brutal de hombres que en esos momentos nada tenían de humano" (Cusi, 1969: 205).

Otras ocasiones fandangueras, que se recuerdan estrechamente vinculadas con la tradición musical de la artesa, son los enlaces matrimoniales: la boda, uno de los momentos de mayor relevancia en la vida de los afromexicanos de la Costa Chica. Una boda costeña ideal se compone de varios momentos. Dos de ellos, el convite después de la ceremonia religiosa y la tornaboda, fueron los principales ambientes donde el fandango de artesa tuvo lugar. En esta ocasión también se levantaba una enramada bajo la cual se colocaba la artesa con los músicos alrededor, y eran los novios quienes tenían la obligación de inaugurar el baile (Moedano, 1996: 34).

Melquíades Domínguez, cantador del grupo de artesa de San Nicolás Tolentino, cuentero y narrador desde muy joven, recuerda la importancia de la música de artesa en las bodas:

> En una boda, en un casamiento, o bailes así, participaba la artesa en el fandango y […] se alternaban: un tiempo la artesa y un tiempo ya era música [de otro tipo] […] toda la bola, ya era costumbre. Si era boda […] la novia era la que bailaba primero. Y había una seña cuando ella estaba bailando, porque la artesa tiene un hoyito, ¿no? Cuando ya estaba bailando […] metían un cuete allí y ya la gente corría: ¡ya está bailando la novia! Pero eso era antes (testimonio de Melquíades Domínguez, *apud* Alcántara, 2011: 297-298).

En la actualidad, durante los festejos de las bodas la tradición musical de la artesa ya no tiene cabida. En El Ciruelo se acostumbra rentar un sonido si no se cuenta con mucho presupuesto o, por el contrario, derrochar los

ahorros con una banda de viento, sobre todo si ésta tiene fama regional. Son poco frecuentes, casi inexistentes, las ocasiones en que los novios solicitan la presencia de la artesa en su festejo matrimonial; sin embargo, según comenta don Efrén, ha habido un par de casos en los cerca de 20 años que lleva resucitando el fandango de artesa en su localidad.

Como comenté más arriba, si bien el fandango de artesa mantuvo un fuerte apego en la cotidianidad de las poblaciones afro de la Costa Chica, siendo el acto festivo por excelencia durante muchísimo tiempo, su vitalidad decayó con el paso de los años, sobre todo durante la época revolucionaria. Al respecto podrían argüirse un sinnúmero de conjeturas que tienen por sustento principal la memoria colectiva de comunidades como San Nicolás Tolentino. Para el caso de El Ciruelo –heredero de la tradición artesera del vecino San José Estancia Grande– no hay respuestas claras del porqué del olvido de esta música.

El espacio festivo de fandango –tal como lo entienden los mismos afrocosteños y los ciruleños en especial–, visto separadamente de la cepa musical del son de artesa, continúa con vitalidad en la zona. Es decir, aquel espacio en donde confluyen la música y el baile, la comida y la bebida, que consiste principalmente en una oportunidad de cortejo entre ambos géneros, y que tiene por pretexto cualquier tipo de celebración, sigue llevándose a cabo en la región, y, específicamente, en El Ciruelo. La fiesta patronal de San Juan, las fiestas charras, los onomásticos, las bodas, los quince años, los cumpleaños, constituyen las principales ocasiones en que se organiza un fandango del tipo actual, hoy casi siempre con banda de aliento, orquesta o conjunto tropical.

La sustitución del fandango de artesa por otro tipo de músicas seguramente responde también a la enorme diversidad musical que existe en la región y, en el pasado, al incremento de la presencia de orquestas y bandas de aliento (Ruiz, 2013: 254-255), lo que se tradujo en un giro en el gusto musical de los afrocosteños. Para Carlos Ruiz esto se relaciona, sobre todo considerando que el eje rector del antiguo fandango consistía en el baile y la oralidad, más que la música misma. La música sólo era un vehículo que permitía la creatividad oral y el despliegue coreográfico; la artesa estaba más integrada a la vida cotidiana y era una creación colectiva donde se compartían códigos de participación que señalaban a los grandes bailadores improvisadores. El baile de artesa era un espacio socialmente aceptado para cortejar al sexo opuesto con la destreza coreográfica o el verso improvisado sobre las frases melódicas (Ruiz, 2007a: 138).

Según la postura de Carlos Ruiz, como señalaré en otro momento, la importancia de la oralidad en la Costa Chica va en declive, sobre todo entre las generaciones más jóvenes. Podría pensarse entonces que en la actualidad el espacio "socialmente aceptado para cortejar" continúa vigente, sólo que ahora regido por tradiciones musicales diferentes. Por supuesto, esto resulta explicativo sólo si se considera que la función no se encuentra determinada por la forma, que el espacio de cortejo donde interactúen ambos géneros –lo que posteriormente confluirá en nuevas alianzas matrimoniales– existe indistintamente de si se trata del fandango de artesa, de chilenas acumbiadas, de boleros o de merequetengues.

Caso similar parece haber sucedido con otro de los espacios constitutivos del complejo fandango de artesa: el velorio de angelitos. Antaño, cuando un

niño pequeño fallecía –lo que era bastante común, teniendo en consideración las precarias condiciones de vida (*cfr*. Aguirre, 1985: 77-88)– se realizaba un festejo que formaba parte de los rituales mortuorios. Principalmente, éste consistía en un pequeño fandango en honor del angelito, pues los afrocosteños tienen la certeza de que cuando alguien de tan corta edad muere (incapaz de pecar o poseer un dejo de maldad en su persona), más que una pena, se siente una especie de alegría, la satisfacción –amarga, quizá– de enviar un ángel al cielo.

Conjuntamente con la música, que en tiempo viejo la conformaba exclusivamente el fandango de artesa, se recitaban versos y coplas, parabienes en honor al infante difunto:

Ya se murió el angelito.
¡Válgame Dios, qué alegría!
Que lo reciban los ángeles
para cantarle a María.

No llores madre afligida,
ni te causes desconsuelo
que Dios te tiene escogida
para dar ángel al cielo.[10]

[10] Parabienes de un velorio o despedimiento de Angelito, grabación y notas disponibles en el fonograma *"Soy el Negro de la Costa…" Música y poesía afromestiza de la Costa Chica*, Testimonio Musical de México, 33 (1996: 51), México, INAH.

Los ejemplos registrados por Gabriel Moedano en 1981, documentados en Santiago Tapextla, Oaxaca, representan tan sólo una muestra de la riqueza oral y creativa de los afrodescendientes de la zona, y escuchar su grabación contagia de manera inevitable un sentimiento de desconsuelo, conmoción y amargura. Por fortuna, los casos de mortandad infantil en la Costa Chica han disminuido significativamente desde el siglo pasado. Gran parte de ello se debe a las carreteras que comunican la región y a la presencia de más clínicas de salud rurales comparadas con las escasas que existían durante la primera mitad del siglo XX. Muchos ancianos recuerdan que los "despedimientos" de angelitos se llevaban siempre con música y, sobre todo, con piezas instrumentales que en muchos casos acompañaban melódicamente las recitaciones de los padres, padrinos, madrinas y rezanderas. En la actualidad, las velaciones y los entierros –ya sean de adultos o jóvenes– continúan realizándose con música, principalmente con las bandas de aliento conocidas como Chiles Fritos, e incluso trovadores solitarios acompañados de tan sólo una guitarra. Es en estos contextos donde se pone en evidencia la fuerza musical en la región, así como su efecto emocional.

Ruiz también repara en que el hecho de que las muertes infantiles hayan disminuido significativamente –y que en su mayoría eran causadas por enfermedades gastrointestinales, piquetes de insectos y arácnidos, y síndromes de filiación cultural como corajes y empachos– puede ser una de las razones por las que el acompañamiento de la música de artesa en este ritual, y el ritual en sí, hayan perdido vigencia (Ruiz, 2013: 251). Paralelamente, la

migración y el desajuste y rompimiento intergeneracional pudieron haber ocasionado que esta práctica, tal como se efectuaba todavía en los primeros 50 años del siglo XX, dejara de existir. Con ocasión de la fiesta patronal en El Ciruelo, comentaba don Efrén:

> Porque la artesa en todas las fiestas se bailaba. Como el día de mañana, fiestas de bodas, quince años… Se moría un chamaquito, como le hacían fiestecita, ¡ahí estaba la artesa! ¡Sí pues! Yo no sé por qué, cómo esta gente nació, pues ya no vio la artesa, será por eso, desconocen eso (P. Efrén Mayrén Santos, 23 de noviembre de 2011).

El último comentario de don Efrén deja entrever la situación actual del fandango de artesa en El Ciruelo: de ser la música del fandango por excelencia, pasó al olvido y al desconocimiento de los cirueleños. Tanto el propio don Efrén como otros ancianos de la localidad atribuyen la pérdida del fandango con música de artesa a que por lo menos las últimas dos generaciones no presenciaron estas prácticas en la vida diaria de las poblaciones, por lo que podemos considerar que:

> El fandango irrumpía en la vida social como lance en desconcierto, ajeno, al margen o frente al estado que busca imponer control ¿orden al caos? […] acudimos de nuevo a escritores, autoridades, espectadores, músicos, bailadores; al valor del chiringuito, charape, mezcal o chilote, refino, aguardiente y demás elementos propiciadores de desahogos, dramas y tragedias (Ochoa, 1997: 139).

En cierta medida esto sigue ocurriendo. En el caso de la Costa Chica el fandango de artesa, en tanto práctica musical eje de una ocasión festiva, cumplía con ese propósito. En este sentido, el fandango en rodeos, bodas y onomásticos no difería del de despedimiento de angelitos. En todos se buscaba precisamente imponer una especie de control –a las emociones, quizá–, donde las bebidas embriagantes y la música dan paso al desborde en el fandango festivo, más alegre y propiciador de amoríos, y al desahogo de tristezas y tragedias en el fandango a la vez triste y alegre de un velorio de angelitos.

El rescate de la artesa. Recuperación de una tradición musical

> Este baile de la artesa
> ha sido tradicional
> y ahora lo presentamos
> en los eventos cultural.
> A la cirana, na, na.
> A la cirana, na, na.

Los versos anteriores corresponden a "Eventos de Negros", el primer son de artesa compuesto por Primitivo Efrén, y que resulta ilustrador porque refleja el contexto –real-simbólico– en el que se desenvuelve en la actualidad el fandango de artesa cirueleño: eventos culturales, festivales del ámbito

afromexicano, encuentros de pueblos negros, etcétera. Puede entenderse el proceso de recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo como una vereda bifurcada: hacia un lado, el proyecto personal de Primitivo Efrén por darle de nuevo vida, y hacia el otro, el de la movilización etnopolítica por la reivindicación y el reconocimiento de los afromexicanos, sobre todo en la Costa Chica, donde se inserta el fandango de artesa y se convierte en un marcador de identidad, una particularidad cultural propia de este grupo social que se quiere representativa y que por eso se vincula conscientemente a él. Por supuesto, las bifurcaciones del camino del fandango de artesa no siempre van en dirección contraria, muchas veces avanzan paralelamente, coinciden en un punto, se distancian, se vuelven a unir, y así sucesivamente.

"Apenas se rescató, porque ya estaba olvidado…"
El tan soñado sueño de don Efrén

> Mi nombre es Primitivo Efrén Mayrén Santos, nací en el año de 1937, el 19 de junio. A los cinco años vi bailar la artesa en una fiesta donde se celebraba una boda; los que estaban festejando en aquella ocasión eran Venustiano Salinas Bracamontes y Soledad Saguilán Hernández. Soledad, siendo la novia, bailaba al ritmo de la artesa con Lisandro Santos Bernal, desde entonces ya no volví a ver bailar la artesa, ésa fue la primera y última vez, ya que después nada más la utilizaban para la música de las moliendas, en los compromisos de muertos o casamientos, pero ya no la bailaban. Las consecuencias fueron que en el pueblo se organizó una música de viento que fue una orquesta, de ahí, todo quedó en el olvido (Mayrén, 2003: 14).

De ser una de las tradiciones musicales más vívidas en la Costa Chica, el fandango de artesa pasó a ser un recuerdo alejado, pero, paradójicamente, muy vivo en la memoria de los ancianos afrodescendientes de la región, quienes en enorme medida posibilitaron la reinvención del fandango de artesa en El Ciruelo. Carlos Ruiz (2013) ofrece un estudio inicial sobre los aspectos que considera influyeron significativamente en el declive de la tradición musical del fandango de artesa; desecha la hipótesis de que fueron los medios de comunicación masiva (como factor único) los principales responsables, y se apega, en cambio, a la confluencia de diversos elementos, incluido el anterior. Concuerdo con su análisis en gran parte de los elementos –y que corroboré con trabajo etnográfico–, sin embargo, en otros considero necesario ahondar mucho más en la investigación. Ya que el solo tema de por qué desapareció el fandango de artesa en la Costa Chica implicaría una investigación completa, me permitiré enunciar somera y esquemáticamente algunos de esos factores –los cuatro primeros señalados también por Ruiz, y los ulteriores, otros que yo misma identifico y propongo–, y más adelante, subrayaré algunos de ellos. Como el autor señala: "El olvido del fandango en la Costa Chica no ocurre en tres decenios, sino que tiene larga historia; es un proceso gradual y prolongado al que conviene acercarse, en primera instancia, desde la perspectiva de los oriundos de la región: ¿a qué atribuyen los viejos de la Costa Chica la desaparición del fandango de artesa?" (Ruiz, 2013: 251).

Estratificación social y conflictos de clase

Carlos Ruiz ubica específicamente este factor en San Nicolás Tolentino –aunque ciertamente puede no ser privativo de ahí–, donde tuvo la oportunidad de reafirmarlo en testimonios orales de los habitantes de esa localidad. Al decir de algunas personas entradas en años, en San Nicolás habitaban familias blancas y mestizas que tenían capital político, económico y cultural superior al de los afrodescendientes. Estas familias veían con desagrado y reprobación esta práctica musical, por ello, alentaban a los "morenos" a abandonar sus prácticas músico-dancísticas, o emitían quejas constantes ante las autoridades para que se sancionaran. Sin duda alguna, este aspecto es síntoma y resultado de las relaciones sociales asimétricas, el racismo, la discriminación y de los profundos conflictos de clase que ocurren en la región (*cfr*. Lewis, 2000; Manzano, 1994; Correa, 2013).

La bocina y la diversidad musical y dancística

El fandango de artesa pertenecía a un complejo musical y dancístico existente en la Costa Chica, que en sus mejores tiempos convivía con otras tradiciones musicales. Así como el corrido costeño cumple un uso y una función específica, lo mismo que las cumbias, los boleros, las chilenas, los minuetes y parabienes en los velorios, etcétera, el fandango de artesa también pertenecía a esta misma condición. Además, las orquestas y bandas de viento que históricamente han tenido un intenso arraigo en el estado de

Oaxaca y, por supuesto, también en la región costachiquense, sustituyeron poco a poco a otras músicas que no poseían la estruendosa fuerza de una instrumentación de aliento. No asombra entonces que, dada la inmensa cantidad de opciones musicales y dancísticas disponibles, las nuevas generaciones poco a poco cedieran a otro tipo de músicas y bailes; más aún si se tiene en cuenta que el baile en el fandango de artesa se realiza sin contacto alguno entre los cuerpos del hombre y la mujer, y que requiere una enorme resistencia física. Por último, las músicas y los bailes que permitían el abrazo y el enlace de los cuerpos relegaron poco a poco –y definitivamente– el baile del fandango de artesa. Por otro lado, entre las personas más viejas de la región se emplea el término *bocina* para referirse a fonógrafos, vitrolas y tocadiscos; y a los radios y aparatos reproductores de música de la actualidad (Ruiz, 2013: 252). Según las versiones más generalizadas de los ancianos de la zona donde tuvo presencia el fandango de artesa, fueron las bocinas las encargadas de difundir las variadas músicas, y con ello contribuyeron a menguar la presencia del fandango de artesa en el gusto de los costachiquenses. Sin embargo, coincido plenamente con Ruiz al afirmar que este aspecto tecnológico no pudo por sí solo culminar con la desaparición del fandango de artesa.

Desmonte

Otro factor sumamente importante y que a menudo pasa inadvertido en los estudios sobre las tradiciones musicales del país es el aspecto material de las

músicas. En el caso del fandango de artesa, el instrumento por excelencia es precisamente la artesa. Al ser una plataforma de una sola pieza de madera (parota) escarbada, y que como requisito indispensable para efecto del baile debe poseer grandes dimensiones –aproximadamente tres metros de largo, por medio metro de alto y un metro de ancho–, es evidente la necesidad de árboles de dimensiones superiores, y, por tanto, árboles viejos. A partir de la década de 1970 se inicia en la región lo que se conoce coloquialmente como desmonte, es decir, la tala masiva de árboles para la industria maderera y para la adecuación del terreno ganadero (tala clandestina y no regulada, la mayoría de las veces). Esto trajo consigo la devastación de la flora y la fauna costachiquense, el empobrecimiento del suelo, así como la explotación intensiva de la parota, lo que dejó pocos árboles de dimensiones adecuadas para la construcción de artesas zoomorfas, y un hueco simbólico en la forma de relacionarse colectivamente de las poblaciones afrocosteñas, que solían cobijarse bajo la sombra de estos frondosos árboles.

Decremento de mortandad infantil

Otro aspecto que la oralidad ubica como crucial en el declive del fandango de artesa es el decremento en la muerte de infantes. Como ya describí, uno de los espacios principales del fandango de artesa era el velorio o despedimiento de angelitos, los cuales eran hasta la primera mitad del siglo XX muy frecuentes en la zona, dada la calidad de vida a que se veían sometidos los costeños (Aguirre, 1985: 85-86). El paulatino asentamiento de institu-

ciones médicas como clínicas de salud rurales y hospitales en las cabeceras municipales, así como la construcción de la carretera Miguel Alemán, que une Acapulco con Huatulco, propiciaron que el número de defunciones infantiles disminuyera significativamente y, de manera paralela, el número de velorios de angelitos.

Migración

Uno de los factores que considero significativos en el proceso de desaparición del fandango de artesa es la migración. Como sucede en el resto del país, sobre todo en asentamientos rurales, la intensidad del flujo migratorio en la Costa Chica –y muy específicamente en El Ciruelo, por establecer el caso etnográfico concreto– es apabullante (Quecha, 2011). Entre los jóvenes, la principal aspiración desde hace un par de décadas continúa siendo migrar hacia el interior del país (Acapulco, Huatulco, Tijuana, la Ciudad de México) o de preferencia hacia Estados Unidos (las Carolinas, Georgia, Utah), dejando a los hijos atrás al cuidado de otros familiares, principalmente los abuelos; envían remesas si es posible, rara vez regresan y, si lo hicieran, traen consigo un nuevo código de valores y comportamientos que influyen en la localidad: música, vestimenta, sociolectos, *habitus*, etc. Por supuesto, hay que tener en cuenta que la intensidad del flujo migratorio aumenta a partir de la década de 1990; sin embargo, el proceso migratorio tenía como puntos de llegada los centros económico-políticos más importantes de la región (como Acapulco, Ometepec, Santiago Pinotepa Nacional, Jamiltepec,

Huatulco) ya fuera por desastres naturales o conflictos sociopolíticos –la Revolución, por ejemplo– desde principios del siglo XX. Esta situación crea un agujero intergeneracional donde se pierden prácticas como el fandango de artesa. Si consideramos que el fandango de artesa poseía un largo arraigo entre los afrocosteños como práctica musical y festiva de muchas de sus más importantes celebraciones, se deberá plantear una hipótesis mucho más efectiva que logre explicar la desaparición de esta tradición musical entre los afromexicanos de esa región. Ese corte intergeneracional debido primordialmente a la migración puede ser un elemento explicativo fundamental que merece ser analizado detalladamente en una investigación aparte.

Sistema de parentesco y alianzas matrimoniales

Relacionado con lo anterior, otro aspecto rara vez analizado respecto a las tradiciones musicales y los roles de género que se juegan en ellas es el de las redes de parentesco. En la Costa Chica el sistema de parentesco se basa en una filiación patrilineal con residencia patrilocal (patrivirilocal, más específicamente), por lo que la mujer, al establecer una alianza, cambia su residencia a la casa del grupo del esposo. Es muy común que las alianzas se lleven a cabo entre sujetos de diferentes pueblos y localidades, cumpliendo así la regla básica de la exogamia; por ende, cuando una mujer –que es la principal encargada de transmitir los valores, *habitus* y la cosmovisión, así como las prácticas socioculturales principales de su grupo– contrae matrimonio, deberá trasladarse al poblado de su esposo para adquirir el nuevo

gentilicio y adaptarse a las nuevas condiciones de vida. Si suponemos que mujeres procedentes de localidades inherentemente fandangueras y arteseras establecían alianzas con hombres de otras localidades donde esa práctica era nula o se encontraba ya en desuso, es lógico que su descendencia creciera sin conocer el fandango de artesa y todos sus pormenores. Éste pudo haber sido un elemento sustantivo en el proceso del ocaso del fandango de artesa.

Pese a la factibilidad de los aspectos antes enunciados, es innegable que no puede establecerse una postura tajante y definitiva sobre el declive del fandango de artesa en la Costa Chica. Como bien sostiene Ruiz, este decaimiento gradual fue un proceso largo e intrincado del cual aún queda mucho por decir. Por mi parte, sí considero todos estos elementos como consustanciales en el debilitamiento actual del fandango de artesa, al menos en El Ciruelo.[11]

"Me siento contento porque realicé mi sueño…"
De cómo se recuperó el fandango de artesa en El Ciruelo

Actualmente, Primitivo Efrén Mayrén Santos –conocido con respeto y cariño en la localidad como *Papá Güen*– tiene 81 años recién cumplidos, y prácticamente toda su vida adulta se ha dedicado con pasión al fandango de

[11] Otro aspecto que no se ha explorado del todo es el de la fuerza emocional evocada o provocada por la música de artesa. ¿Qué tipo de emociones y sentimientos se vivirían por y a través de la música de artesa en tiempo viejo, comparado con la actualidad? ¿El contexto fandanguero posibilitaba e intensificaba estados afectivos que la escenificación de la artesa hoy no puede? ¿Eso explicaría el "desapego emocional" de los pobladores por esta música, el olvido de la tradición y el desinterés actual? Estos interrogantes son horizontes abiertos a la investigación.

artesa: impulsor de este proyecto de rescate y recuperación, director creativo del grupo, antes bailador y ahora cantante, tamborero y compositor de todo el repertorio actual del grupo de fandango de artesa en su localidad, es, como dirían los más viejos, un artesero hecho y derecho.

Como él mismo relata, el deseo de recuperar el fandango de artesa se enredó en su mente y su corazón desde que era un niño, cuando fantaseaba con volver a ver y a escuchar lo de aquella boda tantos años atrás. Su sueño y fascinación los deja explícitos en innumerables ocasiones, mayormente plasmados en sus composiciones musicales y poéticas:

Sueño que tanto soñé
se me hizo realidad,
que el fandango de la artesa
lo pudiéramos rescatar
y en el pueblo del Ciruelo
¡siempre vamos a bailar!

El sueño que tú soñaste
yo también lo soñé igual,
que el fandango de la artesa
se pudiera rescatar.
¡Ahora ya se rescató
y todos vamos a bailar!

Este sueño que tanto soñara no lo realizó con facilidad, pues fueron muchos los años de insistencia, de lucha, de pasión y de amor a la artesa que Primitivo Efrén tuvo que dedicar para llegar a lo que esta tradición musical es. A pesar de que un primer intento de recuperación por su parte surgiera desde la década de 1960, no fue sino hasta 1996 cuando todo el esfuerzo rindió frutos, un día de fiesta patronal en su pueblo en honor a San Juan de la Cruz (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, 23 de noviembre de 2011). Para llegar a ese día, don Efrén tuvo que ingeniárselas de muchas maneras y andar un largo trecho para formar su grupo. Un actor que mantuvo un papel clave en todo el proceso de rescate y recuperación de la artesa fue el sacerdote Glyn Jemmott, quien llegó a El Ciruelo en 1985, y se interesaría en las tradiciones afrodescendientes antiguas del lugar. Con el apoyo del sacerdote, don Efrén se motiva para darle continuidad a su sueño trunco.

Vicente Salinas, músico de El Ciruelo e integrante como violinista de la agrupación del fandango de artesa durante largo tiempo, relata el camino andado por Primitivo Efrén:

> ¡No, si Efrén cuando la vio [a la artesa] por primera y última vez dice que tenía como cinco años! Fue en una boda, la última vez, y desde ahí le quedó la inquietud a él. El padre Glyn apoyó mucho a Efrén, hasta que hicieron la primera artesa, de Gilberto Ruiz; quedó medio pandita, pero ahí'ta […] Efrén fue a San Nicolás pa' que le dieran un casete para empezar a estudiar, y en San Nicolás le dijeron que fuera a Jamiltepec, a la CDI. ¡Y aquel va pa'llá! Pero que tenía que tener la firma del presidente municipal […] ahí viene pa' tras. Le dieron la firma

> y ¡ahí va pa'llá! Al fin le dieron el casete. Se fue a buscar a un viejito a que le enseñara más, y Efrén no era que iba a cantar o iba a tocar, ¡él iba a bailar! Pero dijera él, no había ningún otro que lo hiciera pues (Vicente Salinas, comunicación personal, febrero de 2014).

En primer lugar, acude con el grupo de fandango de artesa de San Nicolás Tolentino, que para ese entonces ya estaba bastante formado y con cierta trayectoria. Posteriormente, de ahí se traslada hasta Jamiltepec –a lo que anteriormente era la radio del Instituto Nacional Indigenista (INI), y hoy la XEJAM de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)– para conseguir uno de los casetes grabados por el grupo de San Nicolás y así copiar el repertorio de San Nicolás y aprender a bailar con la grabación. Con ayuda de Glyn Jemmott elabora formalmente el proyecto para ingresarlo en el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), financiamiento con el cual posteriormente adquiere los instrumentos musicales –violín, guitarra sexta y tambor– y la indumentaria. Gilberto Ruiz López es el encargado de construir la primera artesa de El Ciruelo, después de tanta ausencia del fandango de artesa en esa localidad, y ya con ello, poseían todos los elementos materiales para dar rienda suelta al proyecto.

Apasionado y sediento de todo lo que tuviera que ver con su antigua tradición musical, después de superadas las burocracias, don Efrén se enfrasca en una búsqueda de personas dispuestas a compartir sus conocimientos arteseros. Así, llega hasta Juanito Baños –su hermano de pila–, Oliva Hernández y Egmidia Vargas Genchi, quienes le contaron a don Efrén innumerables

aspectos del fandango de artesa en el pasado y le enseñaron a bailar en la artesa a él y a otros más que pasarían a formar parte de ese primer grupo.[12] Después, poco a poco se irían sumando más personas interesadas en pertenecer a la artesa de El Ciruelo, para conformar entonces y definitivamente la primera alineación –por decirlo así– del fandango de artesa en esa región de la Costa Chica oaxaqueña tras tanto tiempo de olvido. Sobre su experiencia con Juanito Baños, don Efrén relata:

> Juan José Baños Aguirre me decía "hermano mío –es mi hermano de pila pues–, esto de la artesa uste' anda muy recio y se le va a hacer". Él era una persona de esas que conocen de artesa, a pesar de que era de Pinotepa. Porque allá en Pinotepa no bailaban la artesa, sólo aquí nomás, aquí la negrada pues. Pero él cuando iba, iba al Ciruelo, iba a Collantes, porque aquí tenía sus ranchos pues, y ya viendo el baile en la artesa, ya luego se subió a la artesa, sí pues. Me comentaba: "mire la artesa es así de esta manera, se ha tocado el violín, el bajo, todo al mismo tiempo para hacer el ritmo, y ya luego el zapateo de la artesa" (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, febrero de 2014).

[12] Entre los integrantes pioneros del grupo de Fandango de Artesa en El Ciruelo –músicos, y bailadores y bailadoras–, además de don Efrén, se encontraban: Tirso Salinas Palacios, Refugio Rojas Velázquez, Vicente Salinas Herrera, Martín Zárate Ávila, Anastasio Ávila Rodríguez, Mariano Bornios Gazga, Rosario Pérez Vargas, Faustino Mayrén Reyes, María Gómez Ruiz, Dulce Santos Sandoval, Noemí Mayrén Saguilán, Abel Santos Sandoval, Benita Vargas, Mauro Bracamontes Herrera, Jesús Mayrén Saguilán y, más tarde: Elodia García, María Baños Ortiz, Yuridia Bracamontes, Rosa Aurora Baños Mayrén, Olga López Laredo y Abad Mayrén Reyes (*cfr.* Mayrén, 2003).

Con la información necesaria triunfalmente obtenida se da paso a los ensayos de baile presididos principalmente por Emigdia Vargas Genchi. Y es que, a diferencia de otras tradiciones musicales donde el baile tradicional se caracteriza por una transmisión informal de generación en generación, y más a través de la observación que de la enseñanza explícita, desde aquellos primeros tiempos la enseñanza del baile de artesa es por medio de clases semiestructuradas y ensayos programados con antelación, con día y horario fijo. Por supuesto, este formato pedagógico tiene un efecto especial en la manera en que es entendido el fandango de artesa por los más jóvenes. Cuando llega el día de la fiesta en honor al santo patrono de El Ciruelo –era 1996–, don Efrén toma la decisión de invitar al grupo de artesa de San Nicolás:

> Y se llegó la fiesta del 24 de noviembre y invitamos a los de San Nicolás. Cuando los fuimos a ver en una ocasión, ellos mismos nos dijeron "cuando tengan una fiesta ahí en El Ciruelo invítenos y nosotros vamos, nosotros no cobramos, nomás nos dan lo del pasaje" y sí los invitamos y vinieron. Nosotros bailamos la primera vez allí, frente a la iglesia, pero con el casete, porque no había música todavía pues. Y ellos, como eran más antiguos, pues traían todo. Y decía la gente "no, no, ustedes no van a poder bailar como ellos". Como era con el casete y ellos traen música, ¡pero no hay la diferencia del casete a la música en vivo, es la misma música! Y este […], queríamos bailar así, primero unos y luego otros. Quedamos bien así con ellos, no quedamos mal. A pesar de que éramos novatos, porque ellos ya han recorrido, han bailado en todos los estados de la

república, ya habían ido a Cancún, ya habían ido (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, febrero de 2014).

Un año más tarde, el debut oficial como representantes de la música afrodescendiente de la Costa Chica oaxaqueña se realizaría en el Primer Encuentro de Pueblos Negros, precisamente llevado a cabo en El Ciruelo. Desde ese momento y hasta ahora –y en gran parte debido a la participación del padre Glyn Jemmott en todo este proceso–, el fandango de artesa cirueleño se vincula con el movimiento político afromexicano en la Costa Chica que ejerce una notable influencia en el transcurso de esta práctica musical. Uno de los aspectos que trastocó este contexto más político y de instituciones culturales y académicas fue el formato mismo del fandango de artesa. A partir de su primera presentación en los Encuentros de Pueblos Negros, el fandango de artesa sólo se ejecutará en foros, festivales, eventos y encuentros; en presentaciones de 45 minutos, aproximadamente, y en un escenario que demarca tajantemente la separación entre los músicos y el público, aspecto que evidentemente tergiversa el sentido original de fandango como espacio de cohesión y comunión.

Y si bien la presencia del fandango de artesa es relativamente bien acogida en el exterior –esto es, en diferentes localidades de la Costa Chica y del estado de Oaxaca, en la Ciudad de México, incluso internacionalmente–, no ocurre lo mismo en la propia localidad de El Ciruelo. Los únicos interesados en el fandango de artesa son precisamente aquellos que están involucrados directamente: músicos, bailadores y bailadoras, así como las

familias de cada uno de los integrantes, pues aunque existan otros habitantes entusiasmados o que disfrutan de las presentaciones musicales, en general son los menos. Esto nos lleva a preguntarnos si realmente el sueño de Papá Güen –tal como él lo soñó– se hizo realidad.

La reinvención política del fandango de artesa

Los anhelos de don Efrén no pueden entenderse separadamente del contexto político de la Costa Chica, en específico del movimiento por el reconocimiento y la reivindicación de los afromexicanos, que se inició a mediados de la década de 1980 en la región y se prolonga hasta hoy. En aras de consolidar a los afromexicanos como un grupo étnico diferenciado (en esa zona) y conseguir así, por la vía jurídica, el reconocimiento constitucional (a nivel estatal y se espera que a nivel nacional), investigadores y miembros de organizaciones y asociaciones civiles optaron por la conformación de un repertorio cultural que incluyera sus expresiones estéticas más representativas (música y danza, la Danza de los diablos y el Fandango de artesa) gastronomía, sociolectos, medicina tradicional, entre otras. Seguidamente, se hizo de ese repertorio un marcador de identidad; aquí entra el fandango de artesa, se reinventa como un instrumento de posicionamiento político: un medio para reclamar su derecho a la diferencia, manifestado en la diversidad músico-dancística afrocosteña.

Gloria Lara Millán (2010) divide esta movilización etnopolítica afrodescendiente en dos momentos. El primero se considera como el rescate de

la Tercera Raíz (1980-1999), periodo que se caracterizó por la "búsqueda y rescate" del patrimonio cultural con herencia africana, la tercera raíz de México. Se elaboraron proyectos para inventariar y recuperar las particularidades culturales afrodescendientes de la Costa Chica, se inauguraron Casas de Cultura, se construyó el primer Museo de las Culturas Afromestizas de México –con la valiosa participación de Luz María Martínez Montiel, en 1999– y se organizaron coloquios y seminarios académicos que daban continuidad a los trabajos pioneros de Aguirre Beltrán.

La academia y principalmente la entonces Dirección General de Culturas Populares y las secretarías de Cultura de Guerrero, Oaxaca y Veracruz, serían las principales encargadas de elaborar estas agendas. El objetivo principal era conformar el repertorio cultural representativo de los afromexicanos de la Costa Chica, y enfatizar la africanidad de sus prácticas (en ese entonces no del todo bien documentada) como una forma de resarcir el desconocimiento que hasta entonces se tenía del asunto, debido sobre todo a la ideología dominante de un mestizaje que únicamente incluía al indígena y al español, propia de la época posrevolucionaria.

Aquí cobra importancia el papel de dos personas: Miguel Ángel Gutiérrez Ávila y el párroco Glyn Jemmott; influido por el trabajo de Aguirre Beltrán, Gutiérrez Ávila llega a Cuajinicuilapa en 1980 para iniciar su proyecto de investigación sobre el arte verbal y la poética afrodescendiente. Cuatro años más tarde, y con apoyo de la Dirección General de Culturas Populares, funda el Centro de Cultura Popular Afromestizo en San Nicolás Tolentino, donde colabora con los habitantes de la localidad para recuperar tradiciones

musicales y dancísticas poco recordadas. De aquí surge la primera agrupación de fandango de artesa después de mucho tiempo de no practicarse. Los Cimarrones (primer nombre de esa agrupación pionera) realizan su primera grabación fonográfica en 1988, la cual serviría de base para el grupo de artesa de El Ciruelo.

Originario de Trinidad y Tobago, Glyn Jemmott llegó a El Ciruelo en 1985, donde permanecería durante más de 20 años como una autoridad moral respetada por los cirueleños. Desde su llegada, el interés de Jemmott fue concientizar a la población costeña sobre su ascendencia africana, al motivar a los pobladores a que se organizaran como pueblos negros para la demanda de sus derechos. El párroco sentía una especial predilección por las manifestaciones estéticas afrocosteñas (música, danza y artes gráficas), por lo que también se dedicó a su promoción e impulso. Él fue el primero en brindarle apoyo a don Efrén en su proyecto de rescate del fandango de artesa, y el responsable de abrirle el telón –por decirlo así– en su debut de 1996. Fundador no oficial de la asociación civil México Negro, Jemmott se encargó de organizar el Primer Encuentro de Pueblos Negros en 1997, en El Ciruelo, donde la presentación estelar corrió a cargo del grupo artesero de don Efrén. Desde entonces, el Encuentro de Pueblos Negros sigue llevándose a cabo cada año, y la participación del grupo cirueleño ha sido constante.

La agenda de estos programas institucionales y gubernamentales (así como de asociaciones y organizaciones no gubernamentales) es consustancial en lo que se refiere al proceso de recuperación del fandango de artesa en la Costa Chica, pues al principio este rescate fue impulsado por estos actores

en concreto y apoyado por sus proyectos. La Casa de Cultura en San Nicolás fue el centro donde se reunían músicos y bailadores que reaprendieron (o aprendieron de nuevo) el fandango de artesa, que reinventaron esta tradición musical. Desde la indumentaria actual de los bailadores y bailadoras hasta el trasfondo del discurso de la significación de la artesa, estuvieron imbuidos por la acción de investigadores y promotores culturales. En el caso concreto del fandango de artesa de San Nicolás Tolentino, la recuperación de esta práctica musical puede atribuirse específicamente a la academia y a sus proyectos institucionales, que buscaban rescatar y conservar lo que consideraban como "signos de una distinción cultural africana" (Lewis, 2000: 899), recuperación que no hubiera sido posible sin la participación de los pobladores de San Nicolás.

La presencia de Jemmott en la Costa Chica, su posición como anglófono, su preparación académica y su legitimada autoridad moral significaron un lazo entre las comunidades negro-afromexicanas y las universidades estadunidenses, sobre todo las pertenecientes a la Asociación de Universidades Negras (Black College Association), lo que devino en la incidencia de posturas afronorteamericanas en los posteriores foros y encuentros de pueblos negros donde figuraba México Negro A.C., pero también la difusión a otras latitudes de la lucha afromexicana y de sus expresiones culturales, como música, danza y artes visuales.

El Primer Encuentro de Pueblos Negros en 1997 y la participación del párroco Glyn Jemmott se vuelven coyunturales en la dinámica social y política de las comunidades afromexicanas de la Costa Chica y, por supuesto, del

fandango de artesa; con lo cual se marcaría su tendencia futura y contexto performativo, pues ante todo, se impulsa esta tradición musical a manera de "baile típico", creando, sí, espacios propicios para la presentación de espectáculos y conciertos, pero también se dejó de lado el carácter eminentemente colectivo que esta práctica musical tenía en tiempo viejo.

Puede establecerse entonces que el proceso de recuperación del fandango de artesa se enmarca en dos momentos diferentes: 1) el sueño de Primitivo Efrén como una empresa personal y 2) la construcción del campo afromexicano o movilización etnopolítica afromexicana en la Costa Chica que retoma prácticas musicales y dancísticas como elementos de representatividad, ambos enlazados por la presencia e influencia de Glyn Jemmott, puente entre esas dos veredas.

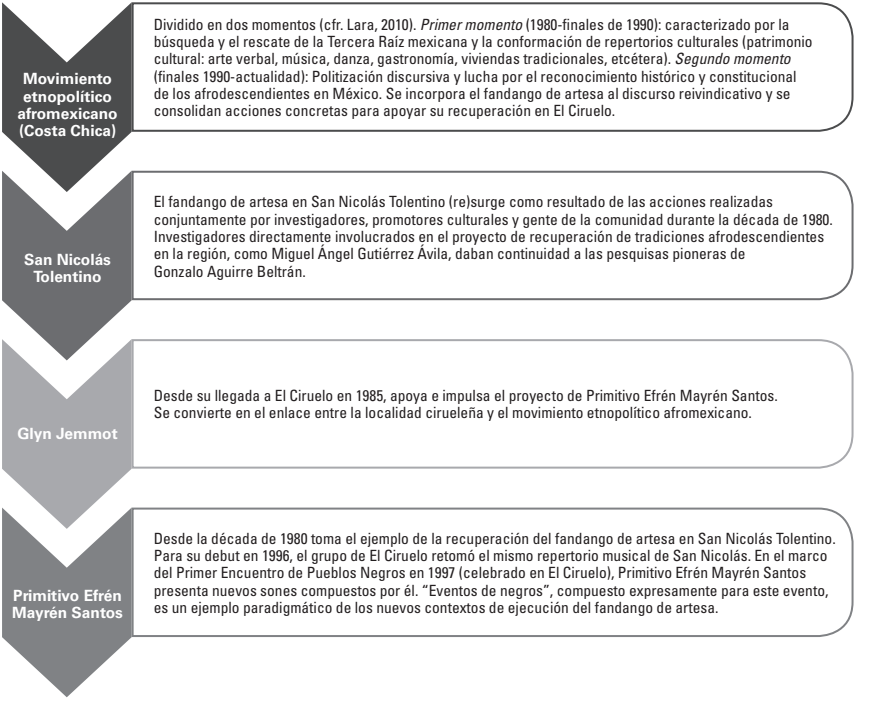
El segundo momento de la movilización etnopolítica corresponde a la politización discursiva y la expresión pública en favor del reconocimiento histórico y constitucional de los afrodescendientes en México (2000 a la actualidad). Es decir, la explícita exigencia de reconocimiento, la demanda de políticas públicas dirigidas a mejorar las condiciones de vida de los afromexicanos y el combate a cualquier tipo de discriminación y racismo. Al empezar el segundo milenio, germinan en la Costa Chica varias organizaciones no gubernamentales y asociaciones civiles que se unen a la reivindicación afrodescendiente. A la par, investigadores y académicos intensifican su labor de documentación y difusión de la presencia afromexicana. En ese periodo, los militantes de la causa afro optan por la "vía étnica" para consolidar el reconocimiento constitucional; por lo tanto, retoman el repertorio cultural

elaborado durante la búsqueda y el rescate de la tercera raíz, y consolidan y legitiman los rasgos representativos afrocosteños.

En 2011, en el marco del Año Internacional de los Afrodescendientes declarado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, se celebra en Charco Redondo (municipio de San Pedro Tututepec, Oaxaca) el Foro Los Pueblos Negros en Movimiento por su Reconocimiento, durante el cual se acuerda adoptar el término *afromexicanos* para buscar el reconocimiento constitucional. Este evento marca de manera significativa el inicio de las acciones sistemáticas del movimiento reivindicativo, y las agendas que se conforman después, incluirán siempre al fandango de artesa entre sus actividades culturales por excelencia.[13]

La recuperación del fandango de artesa comprende vínculos entre el anhelo personal de Efrén Mayrén, la labor de rescate y promoción cultural en San Nicolás Tolentino, la presencia de Glyn Jemmott y el contexto de la movilización etnopolítica afrodescendiente en la Costa Chica. Sin atender a cada uno de esos puntos, sería difícil comprender su reinvención en términos de procesos, y su papel actual en la lucha reivindicativa afromexicana.

[13] Para una revisión exhaustiva de los dos momentos de la movilización etnopolítica afrodescendiente y su vinculación con el fandango de artesa véase Vargas García (2017).



Actores y factores en la recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo. Fuente: elaboración propia.

Los Reyes del Fandango

Desde el debut del fandango de artesa en El Ciruelo –en ese Primer Encuentro de Pueblos Negros, en 1997– la agrupación ha estado conformada por diferentes integrantes, y también ha sido bautizada con varios nombres. A diferencia de lo que ocurre con la agrupación de San Nicolás Tolentino, donde la agrupación tomó el nombre de Los Cimarrones en un primer momento, en clara alusión a un pasado de esclavitud, libertad y rebeldía (un discurso construido con posteridad), el grupo de artesa de El Ciruelo ha recibido nombres un tanto más coloquiales.

El primer nombre que tomaron fue sencillamente Grupo de Sones de la Artesa de El Ciruelo. Después cambiaron el apelativo a Los Quilamos, con el que permanecieron hasta 2012. Esta segunda denominación hace referencia directa a la importancia del entorno en la vida de los afrocosteños y a un elemento constitutivo de su cosmovisión: la laguna Santa Quilama y los cerros de Santa Quilama, ambos, relacionados con los rituales de petición de lluvia.[14] "El Cerro Santa Quilama es el punto de partida", dice una de las composiciones de Efrén Mayrén (*La Malagueña Curreña*), por lo cual resulta significativo el hecho de que la agrupación de fandango de artesa cirueleño tomara este nombre (Los Quilamos, que pertenecen al cerro y a la laguna Santa Quilama), para marcar explícitamente la significación del

[14] Entre los afrocosteños –al igual que entre los mixtecos– existe un ritual de suma importancia: la peregrinación a la Casa o la Cueva de la Vieja para dar inicio al ritual de petición de lluvias. Este lugar sagrado se ubica precisamente al pie del cerro de Santa Quilama, a un lado de la laguna del mismo nombre.

cerro y la laguna y la vinculación de éstos con la vida costeña. Hacia 2012, Los Quilamos dan paso al nombre con el que se presentan actualmente: Los Reyes del Fandango de la Artesa. Don Efrén explica sobre el nuevo nombre:

> En sí, en sí, iba a ser Los Rey del Fandango, pero me dijeron que estaba mal, que era Los Reyes del Fandango. Sí pues, Los Reyes del Fandango […] pero de la artesa nada más ¿no?, la del Ciruelo, de Oaxaca, no la de Guerrero. Se vayan a poner bravos aquellos [el grupo de artesa de San Nicolás], van a decir que… [risas] (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, noviembre de 2013).

Este nuevo nombre muestra la importancia del grupo de fandango de artesa fuera de su localidad, el despliegue que han tenido desde ese 1997 y todo lo que eso significa para don Efrén, al grado de considerarse a sí mismo y a los integrantes del grupo como los reyes del fandango de artesa.

Desde su establecimiento como grupo han grabado tres fonogramas originales, una participación de cinco piezas en una compilación musical y varias participaciones en antologías musicales: *Versos, música y baile de la Costa Chica de Oaxaca, El Ciruelo* (grabado en 2003, duración 01:13:11; con una primera versión en casete) que está integrado al trabajo homónimo de Carlos Ruiz (2004), el cual incluye además otro fonograma del grupo de San Nicolás; *Costa Negra. Música de los pueblos afrodescendientes de Oaxaca* (2010), es una antología musical realizada como una de las acciones de la Campaña a Favor de la Diversidad Cultural en Oaxaca, donde el grupo

participa con el nombre de Los Quilamos con cinco piezas (*La Malagueña Curreña*, *La Petenera*, *Mi María*, *El Mocosito* y *El Pescador*), al lado de otros grupos que integran la compilación (Chogo Prudente y Los Collanteños). En 2012, con el nombre de Los Reyes del Fandango, el grupo de artesa de El Ciruelo graba su más reciente fonograma *Los Negros de la Costa*, con piezas enteramente originales de Primitivo Efrén Mayrén. Otros sones de artesa de El Ciruelo han aparecido en diversas compilaciones (por ejemplo, *Sonidos en la Arena. Música de las costas de Michoacán, Guerrero y Oaxaca*, 2004; y *Cantos y Música Afrodescendientes de América Latina*, 2013)[15] y, por último, el repertorio que aquí se presenta grabado en 2014.

Además de su intervención en estas grabaciones, el grupo de El Ciruelo ha participado en numerosos festivales, entre los que destacan el Festival del Tambor y las Culturas Africanas en 2006 (Ciudad de México); el Festival Costeño de la Danza (Puerto Escondido, Oaxaca); el Festival Oaxaca Negra, de 2012 y 2013 (Oaxaca, Oaxaca); el Festival Santa Negritud, 2008 y 2011 (Ciudad de México), y el Smithsonian Folklife Festival de 2010, realizado en Washington D.C., Estados Unidos, entre otros muchos.

Lo anterior posee una notable relevancia, ya que no sólo es motivo de orgullo para don Efrén ver los alcances de sus esfuerzos de tantos años, sino que es fuente también de capital simbólico y prestigio en su localidad. Por supues-

[15] Este último es una compilación de 26 piezas provenientes de 13 países de América Latina, producto del proyecto Universo Cultural Afrodescendiente del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (Crespial), mismo que ha impulsado la propuesta del fandango de artesa como patrimonio cultural inmaterial afrodescendiente.

to, esto mismo se extiende hacia los demás integrantes de la artesa, quienes se saben apreciados dentro y fuera de su localidad, y consideran este prestigio como una posibilidad, una oportunidad de mejorar sus condiciones de vida.

El desencanto del fandango de artesa en El Ciruelo

Aunque en la localidad el grupo de fandango de artesa no es recibido con albricias, los cirueleños reconocen el papel de los integrantes de la agrupación, sobre todo de aquellos que han permanecido más tiempo en este proyecto. Efrén Mayrén es respetado en ese sentido: como hombre de edad y con peso simbólico y carismático en la localidad, y como músico, promotor de las tradiciones musicales de su pueblo. Sin embargo, como ya se señaló la gran repercusión que el grupo de artesa de El Ciruelo ha tenido en el exterior es diametralmente opuesta a lo que sucede en la propia localidad, donde la agrupación no participa en las celebraciones locales y más aún, parecería que a los cirueleños no les interesa en realidad que participen o no.

Primitivo Efrén, así como otros conocedores de los tiempos antiguos en El Ciruelo, sostiene que antiguamente la fiesta patronal en honor a San Juan de la Cruz era un acontecimiento de suma importancia para la vida de la localidad, y en efecto, el fandango de artesa formaba parte primordial del festejo y la ambientación de la celebración. Hoy en día, el festejo que se realiza en El Ciruelo dura alrededor de tres días (antes podía extenderse hasta una semana entera) y el atractivo principal recae en la escueta feria que se

instala en el pueblo, en las ansias del jaripeo y en la emoción del baile que se organiza contratando grupos de cumbia, merequetengue o bandas de viento reconocidas regionalmente; recuerda don Efrén que:

> La artesa, la artesa en sí es lo primordial de la fiesta, esta fiesta [la fiesta patronal en honor a San Juan de la Cruz]. Aquí la fiesta era la artesa. Cuando ya se perdió lo de la artesa, pues ya se quedó así nomás. Pero cuando se bailaba la artesa, ¡era la artesa en la fiesta! Por eso yo hice un arreglo, hablando de eso, de la artesa pues (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, 23 de noviembre de 2011).

Cuando don Efrén en la cita anterior menciona el arreglo que compusiera para mostrar su opinión al respecto, se refiere a un corrido titulado *Regresemos atrás*. Un aspecto a destacar es que, si bien don Efrén ha dedicado la mayor parte de su vida al fandango de artesa, él, como todos los demás costeños, gusta de la diversidad musical de la costa. Paralelamente a su labor con el fandango de artesa, don Efrén se encargó de fundar y dirigir dos grupos musicales: el Trío Santa Quilama y la Orquesta Reyna del Mar. El primero (del cual forma parte él mismo), se dedica principalmente a la interpretación de corridos, chilenas y boleros; la segunda es una agrupación de alientos conformada exclusivamente por jóvenes que aprenden y ejecutan chilenas, danzones, boleros, sones, merequetengues, cumbias, en fin, todo el repertorio que se necesita para satisfacer a una localidad costeña. Precisamente, *Regresemos atrás* es una composición que se incluye en el primer y único disco grabado por el Trío Santa Quilama: *Los tres prófugos* (2007), la cual invita a

los cirueleños a reflexionar sobre cómo eran las fiestas patronales antaño, la importancia de la solidaridad y la cooperación entre los habitantes de la localidad y, por supuesto, cómo la artesa era protagonista en las celebraciones más importantes de El Ciruelo en esos tiempos.

Es revelador el hecho de que tanto el Trío Santa Quilama como la orquesta juvenil de viento Reyna del Mar tengan una acogida exitosa en la localidad, donde solicitan su participación en fiestas particulares, bodas, bautizos, velorios y entierros, lo que contrasta con el escaso interés que los cirueleños muestran hacia el fandango de artesa. Por ejemplo, una mujer joven, habitante de El Ciruelo y madre de tres hijos –quienes se integraron en algún momento a la Orquesta Reyna del Mar– comenta respecto al fandango de artesa:

> ¡A todos nos gusta! [hablando de ella y de sus hijos] Pero este… acá los aburre. Aquí la gente no los aprecia. Pero cuando vienen, por ejemplo, de Estados Unidos, no sé, ya también vinieron unas personas de Francia, les gusta ver bailar a los morenos pues. Pero no, ¡aquí les aburre! (cirueleña, comunicación personal, noviembre de 2011).

Don Efrén está muy consciente de esta situación y sabe que cada año es más difícil que se le dé un espacio al grupo de la artesa en los festejos al Santo Patrón en noviembre, pues la gente ansía ver las cabalgatas de los capitanes y capitanas (tradición que originalmente corresponde a Santiago Apóstol y no a San Juan de la Cruz, el patrono de El Ciruelo), el grupo contratado

para tocar y ambientar el momento de la comida, y las agrupaciones que amenizarán los bailes por la noche. Son las visitas de extranjeros, investigadores y estudiantes la principal razón de que la artesa "salga" en la localidad y atraiga la atención de algunos curiosos locales –sobre todo niñas y niños pequeños.

> A la gente no le gusta la artesa, ¡quién sabe por qué! Como dice el dicho, la verdad es que no hay profeta en el pueblo, nadie es profeta en su pueblo, sí pues [risas]. Dicen que nosotros na' más estamos tonteando con la artesa. Pero como se dieron cuenta que íbamos a Estados Unidos, ¡muchos deseaban ser de la artesa! (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, noviembre de 2011).

Esta declaración de don Efrén permite entender un aspecto fundamental en la conformación del grupo de fandango de artesa en El Ciruelo: las motivaciones personales de los jóvenes. Por lo general, quienes buscan formar parte de los Reyes del Fandango cirueleño persiguen mejorar sus condiciones de vida, por lo que el hecho de que el grupo tenga la oportunidad de salir a diferentes puntos del país e incluso a los Estados Unidos (como sucedió en 2010) motiva a las nuevas generaciones a buscar un lugar en la agrupación. Por otro lado, estas oportunidades de movilidad que tienen los músicos, bailadores y bailadoras de la artesa se convierten en una suerte de manzana de la discordia entre una parte de la población de El Ciruelo, lo que deviene en conflictos en el interior de la localidad y de los núcleos familiares de los integrantes del grupo.

Es innegable que don Efrén Mayrén es el principal responsable de la recuperación y el rescate del fandango de artesa en El Ciruelo, pues su tenacidad y empeño son dignos de admiración y respeto. Sin embargo, es evidente que nada de esto pudo haberlo logrado solo: los músicos que conforman la agrupación y los bailadores y bailadoras que se han comprometido con el proyecto son pilares fundamentales en el proceso de revitalización musical, por lo que merecen todo el reconocimiento posible.

Las investigaciones contemporáneas que se han realizado sobre la agrupación del fandango de artesa en El Ciruelo, así sean breves menciones, cometen el error de omitir el sustancial papel de todos estos otros actores y resaltan hasta el cansancio el protagonismo de don Efrén, sin dedicar –las más de las veces– una línea siquiera a los otros músicos, bailadores y bailadoras. Aunque se inicia como una empresa personal, la recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo no se produce sólo gracias a don Efrén, pues desde el principio se confirma el apoyo preponderante de otras personas involucradas, arteseros y arteseras –unos, neófitos, otros de tiempo viejo– que acompañaron a Papá Güen en ese camino, y que siguen acompañándolo para que no vaya solo en su andar. Es por ello, para manifestar mi admiración y respeto, para hacerles justicia académica y para reconocer su vital importancia, que decidí incluirlos en este trabajo y dedicarles a algunos de ellos unos cuantos párrafos que no agotan la necesidad de resaltar su relevancia en el proceso de recuperación de esta tradición musical en El Ciruelo.

"Cuando suena el viejo violín, también el viejo tambor…"
Los músicos

Parte fundamental de la metodología implementada en el presente trabajo destaca la importancia de conocer lo que músicos, lauderos y bailadores tienen que decir sobre su propia tradición. Por eso a continuación se presenta una breve semblanza de los músicos que han formado parte de la agrupación del fandango de artesa en la localidad costachiquense, así como la transcripción de sus palabras, experiencias y recuerdos en torno a esta práctica a la que, en gran medida, vinculan múltiples aspectos de su vida. Por supuesto, se realizará lo mismo con algunos de los bailadores y bailadoras que pertenecieron a la artesa en algún momento, o que continúan bailando pese al transcurrir de los años.

"Primitivo con Yael el tambor están tocando…"
El tambor y los tamboreros

Don Efrén Mayrén, siempre de trato amable y con sonrisa en los labios, cuenta que todo esto de la artesa comenzó a dar vueltas en su cabeza siendo niño aún. Ahora, octogenario, se enorgullece –y con razón– de los alcances de su sueño, de ser versador, músico y bailador; de ser pues, todo un artesero. Cuando comenzó su empresa de recuperación del fandango de artesa en la Costa Chica de Oaxaca, pretendía convertirse en un gran bailador, sin embargo, la escasez de músicos y la necesidad de contar con

ellos hizo que aprendiera a tocar el tambor. Al preguntarle cómo aprendió, responde:

> Pues yo vi a los de San Nicolás, vinieron aquí en una ocasión y nos pusimos a tocar juntos. ¡Yo no le hallaba!, todavía no ¡pero luego le hallé! Como eso es fácil pues, nomás que luego hay unos que están torpes de las manos pues ¡están *triques*! Y con esa vez na' más, con eso. Eso fue en un encuentro de Pueblos Negros, aquí en El Ciruelo [en 1997] (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, abril de 2011).

El tambor es un membranófono rectangular de marco, de madera de parota, con cuatro caras sólidas y un cuero de chivo tensado en la parte superior (antiguamente pudo ser piel de venado, incluso de tejón). Los Reyes del Fandango cuentan actualmente con dos tambores; sus dimensiones: uno, de 38.5 cm de ancho, 69.5 cm de largo y 27 cm de alto; el otro, de 35 x 74 x 29 cm. Ambos presentan un grosor de 2 cm en cada una de las caras sólidas. Por lo común, la agrupación de El Ciruelo utiliza el tambor más alto para mayor comodidad de los tamboreros, ya que éste es ejecutado por dos músicos que se sientan en un pequeño banco junto al instrumento o se acuclillan, pues el instrumento se coloca directamente sobre el piso.

Para percutir, ellos hacen uso de un palo cilíndrico de madera que oscila entre los 25 y 30 cm de largo, y cuyo diámetro puede variar, pues en realidad se trata de la adaptación de un palo de escoba común y corriente, que, en el uso, adquiere condiciones musicales. Por lo común el percutor se sostiene

con la mano derecha (teniendo en cuenta que los tamboreros son diestros), mientras que con la izquierda –con la palma de la mano y los dedos juntos– se tamborea sobre el parche de cuero; alternando sonidos graves y agudos de acuerdo con la pieza musical en cuestión, y manteniendo un diálogo con la percusión del zapateo sobre la artesa.

A pesar de que el mismo don Efrén tiende a subestimar su talento como músico percusionista, es innegable la destreza que muestra al tocar el tambor y cantar a la vez, pues, por tradición, eran los tamboreros quienes cantaban en los fandangos de artesa: "Y como era entonces, lo que tocaban era violín, el bajo […] y ya los que estaban tamboreando eran los que estaban cantando. Por decir, ellos mismos, allí los cantadores se verseaban pues" (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, noviembre de 2013).

Primitivo Efrén: el tamborero que versa

Don Primitivo Efrén no sólo es quien canta y versa al tiempo que toca el tambor, sino que también ha compuesto todo el repertorio actual de Los Reyes del Fandango, ha inventado y adaptado versos, crea y recrea las tonaditas que deberá llevar el violín. Según él mismo recuerda, fue a la edad de 12 años cuando compuso sus primeros versos, y desde entonces sigue creando sin parar, tantos que muchas veces olvida anotarlos y se le van de la memoria; no tiene idea de cuántas piezas ha escrito en total –entre sones, chilenas, boleros y corridos–, pero estima que alcanza para hacer al menos otros 10 discos más:

> Muchos [versos] ya se me olvidaron. Tengo las letras cuando las empecé a hacer, nomás las escribía yo así todas como una lección pues, no las había yo separado por los cuartetos, no… Y como comencé nomás las iba yo guardando, guardando… ¡hoy ya se me olvidaron hasta las tonadas! (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, febrero de 2014).

El proceso creativo de don Efrén sucede de manera similar al de otros músicos rurales: en el campo, mientras trabaja, llegan a la mente las rimas; o si no, entre sueños:

> Pos yo a veces este… a veces estoy durmiendo y se me quita el sueño y me salgo pa' juera a escribir; a veces en el campo, a veces cuando voy en el autobús… ¡Pero también los debo de escribir, si no, se me olvidan! Por eso cargo mi libreta siempre, porque pa' guardar las cosas en la mente no, se me olvidan (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, febrero de 2014).

Hoy en día, don Efrén ha registrado en fonogramas 32 composiciones, algunas enteramente de su autoría y otras más, piezas antiguas de dominio público a las que les añade versos suyos. La versada de don Efrén incluye entonces cuartetos originales, adaptaciones de coplas de dominio público en la región, versos influidos por lo que escucha en la radio, en discos o en conciertos de otros grupos de tradiciones musicales mexicanas, quienes llegan a compartir escenario con Los Reyes del Fandango.

Por lo general, los temas de las letras de los sones de artesa de El Ciruelo giran en torno al amor y el desamor, a la pobreza y las carencias económicas, a la vida en la costa, la vida del costeño campesino y pescador. Existen algunos sones que se destacan por la singularidad de su contenido, tal es el caso, por ejemplo, de una de sus piezas más exitosas: *El chile suelto*. Aunque de inmediato parece tratar un tema trivial –narrado de forma jocosa– como la satisfacción sexual de la mujer casada en ausencia de su esposo, lo cierto es que tiene un trasfondo real más trágico (un fatal accidente automovilístico).

Resalta entonces no sólo la libertad que don Efrén se permite para hablar de la sexualidad de los costeños morenos, sino cómo lograr volcar una historia verídica y dolorosa en un son hilarante. Otros sones particulares son *El Jacalito*, que es una pequeña ventana hacia la cosmovisión costeña en torno a los seres sobrenaturales, en este caso, la diabla o la chaneca; *La casa del argüende*, que narra acerca de la oralidad y los chismes entre los costeños morenos; *Gabino Cué* y *Eventos de negros*, que tocan el tema de la política y el movimiento etnopolítico afrodescendiente, o *Los negros de la costa*, donde don Efrén enuncia los principales asentamientos costeños que tienen presencia afromexicana.

Llega a sostenerse que la ejecución del tambor en la agrupación de El Ciruelo no muestra improvisación alguna, pero lo cierto es que don Efrén nunca toca una pieza de la misma forma: el contexto del evento y la ocasión; los asistentes, el humor propio y el de los demás músicos y bailadores, así como el estado de salud en que se encuentre él mismo, influyen significativamente en la forma de ejecución del instrumento. Por supuesto, el

rango de improvisación es limitado si se compara con la improvisación en la percusión de otras tradiciones musicales emparentadas con el fandango de artesa (como la música terracalenteña, el son jarocho o el son de tarima de Tixtla, entre otros), pero conviene subrayar la intermitencia que esta práctica musical costeña sufrió a lo largo del siglo XX, así como el hecho de que los músicos que ahora ejecutan los instrumentos –tanto en San Nicolás como en El Ciruelo– admiten que el estado actual del fandango de artesa no es como aquel de tiempo viejo, y que ellos mismos no aprendieron la ejecución de los instrumentos como solía hacerse (friccionar los dedos sobre el parche de cuero, por ejemplo). Pese a ello, la improvisación existe, quizá de forma menor o imperceptible a primera vista, pero sí tiene lugar.

Además de músico, don Efrén es campesino y pescador –o mejor dicho, además de campesino y pescador, es músico–, aspectos que influyen en su modo de actuar y concebir lo musical. Para él, la música es escape, goce y disfrute; la mejor manera de hacer frente a carencias económicas, al arduo trabajo en el encierro. La mayor parte de su vida la ha dedicado a cultivar su amor y pasión por el fandango de artesa, haciendo lo imposible por revivir esta práctica musical, celándola como el fruto de su arduo trabajo: "Ahora toco el tambor y canto. Me siento contento porque realicé mi sueño" (Mayrén, 2003: 15).

Yael Mayrén Saguilán

Otro logro alcanzado por don Efrén y todos aquellos involucrados en la recuperación del fandango de artesa fue la incorporación de niños a la agru-

pación en El Ciruelo. En este caso, me refiero específicamente a su nieto Yael Mayrén Saguilán, que desde los nueve años participa como tamborero y bailador en la agrupación. Parece sencillo, pero su integración es significativa si se tiene en cuenta el rompimiento generacional causado en gran medida por la migración.

Yael fue criado por sus abuelos y por eso comparte el mismo gusto de su abuelo don Efrén por la música y por el fandango de artesa (al menos en cierto grado). El abuelo es quien ha alentado al nieto, y a quien le ha heredado sus conocimientos sobre la música de artesa, el baile y la ejecución del tambor. Actualmente Yael tiene 19 años, lo que en el contexto de una localidad rural quiere decir que comenzará su vida más dura como hombre cirueleño. Este nuevo contexto, la llegada de la edad adulta y pasar menos tiempo en casa podrían devenir en que Yael abandone sus proyectos musicales o, por el contrario, los reafirme o los dirija hacia otros ámbitos. Por lo pronto, la idea de migrar da vueltas en su cabeza: "Mi abuelo no quiere que me vaya. Me quiero quedar aquí, pero también quiero irme… no sé" (comunicación personal, noviembre de 2011).

Aparte de don Efrén y Yael, actualmente no hay nadie más en El Ciruelo que conozca a la perfección los ritmos del tambor y menos que los ejecute, por lo que la continuidad de este conocimiento y la interpretación del tambor como le enseñaron a don Efrén los músicos de San Nicolás y algunos viejos arteseros de la comunidad vecina de El Ciruelo, San José Estancia Grande, dependen hoy enteramente de las manos de Yael.

"Tirso Pablo y José Luis le dan sabor al fandango…"
De violines y guitarras

Rogelio Calvo Roque

Don Rogelio, originario de Tututepec, Oaxaca, y residente hasta la fecha de su muerte en Pinotepa Nacional, fue un reconocido violinista de la región, amigo y maestro de don Efrén y de Vicente Salinas. En diversas ocasiones, don Efrén invitó a don Rogelio a que los acompañara con el violín en las presentaciones, como sucedió, por ejemplo, en la grabación realizada por Carlos Ruiz (2004). Él no sólo enseñó a tocar el violín a Vicente, sino que era un artesero de tiempo viejo de quien don Efrén aprendió muchísimo acerca del repertorio, la instrumentación, el baile, el espacio festivo y un largo etcétera, motivo por el cual don Efrén le guarda un profundo respeto y agradecimiento:

> Tocamos una [pieza] con el señor Rogelio en una ocasión que fuimos a Loma Bonita y que no pudo ir Vicente, se llama *El Fin*. *El Fin* yo la compuse especial casi por el viaje y para él también, porque como ya estaba el señor grande, sí pues… Yo también ya estoy grande pero él era más grande que yo, sí pues… Dice [entona percutiendo sobre sus piernas]: *Tóquele Rogelio Calvo / tóquele Rogelio Calvo / ejecute ese violín/ pa'que siempre nos recuerden / que ya se nos acerca el fin* (P. Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, abril de 2011).

Como un homenaje a Rogelio Calvo, esta pieza se incluye en el presente fonograma.

Vicente Salinas Herrera

Vicente Salinas fue uno de los primeros integrantes de la agrupación del fandango de artesa en El Ciruelo, con un estrecho vínculo con don Efrén. Él aprendió a tocar el violín de la mano de don Rogelio, de manera lírica, término que en la Costa Chica hace referencia a la enseñanza-aprendizaje no formal o profesional, ni especializada, dada más a través de la observación y en la que los sentimientos juegan un papel importante.

> Él [Rogelio Calvo] nunca me dijo […] porque él era lírico. Él me decía "¡con que saques una canción ya la hiciste!", y ahí 'tamos, ahí 'tamos […] y ya cuando saqué una, ya ni caso me hacía, "con eso" dice [risas]. A veces me decía las cosas pero yo no le entendía pues. Entonces lo que hice es que me grabé un casete, y sí, ahí tenía una grabadorcita con Efrén, y ya yo iba sobre de eso. Ya después agarraba lo de San Nicolás, na' más que aquel había unas que tocaba sin tiempo [descuadrado] y ya yo las toqué con tiempo, con el tiempo pues (Vicente Salinas Herrera, comunicación personal, febrero de 2014).

Vicente es un músico de plática gratificante; amable, sonriente y con gran conocimiento sobre el fandango de artesa en El Ciruelo y sus alrededores. Gran parte de su vida la ha consagrado a la música, a la que se dedica

casi profesionalmente con el grupo Kosta Kalé (también formó parte de una de las míticas agrupaciones de Mar Azul) ofreciendo presentaciones en varios lugares del país. Tantos años como músico le han dejado claro que siempre se puede aprender más de la música, que ésta nunca deja de aprenderse:

> Está complicado el violín… Yo creo que hay que estudiar las notas, hay que saber un poquito de las notas y un poquito lírico. Porque la nota, la nota es simple, ¡y ya lo lírico es lo que da sabor! A mí sí me gustaría aprender las notas (Vicente Salinas Herrera, comunicación personal, febrero de 2014).

Este comentario se liga con la plática sobre la enseñanza de la música entre los niños y jóvenes de El Ciruelo, pues, sin lugar a dudas, la transmisión de los saberes musicales del fandango de artesa es fundamental para el mantenimiento de esta tradición musical. A lo largo del proceso de recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo se han realizado varios intentos para enseñar a las nuevas generaciones esta música, sin embargo, han sido infructuosos:

> Es que aquí la gente negra, los chamaquitos, ¡no quieren! A lo mejor si nosotros supiéramos, les enseñaríamos a los chamaquitos. El que sepa tocar guitarra, pues guitarra; el que sepa tocar violín, el violín […] lo que él pudiera pues. El que toca el tambor, igual, y la gente grande que se acordara, también pues. Una vez hicimos eso, pero pasaba que los citaba yo a las seis, siete. Cuando se can-

> saban de jugar, ya llegaban tarde, todos sudados, al cuarto para las nueve, y no […] Yo a las nueve ya estaba arrullando el violín pa' venirme. Si quisieran, los cito a las siete y a las seis y media "ya estoy aquí", y así siempre (Vicente Salinas Herrera, comunicación personal, febrero de 2014).

El método que Vicente propone para la enseñanza de los sones de artesa en El Ciruelo se acerca mucho a la forma ideal que también don Efrén y otros han pensado; sin embargo, saben que la mayoría de las veces los jóvenes no llegan a comprometerse enteramente, o que muchos lo hacen, pero terminan migrando y dejando todo eso tras de sí. Ese enseñar "un poquito de las notas, un poquito lírico" puede ser clave en el proceso de transmisión de los saberes musicales arteseros, es la etapa más difícil y que implica un trabajo más arduo en la búsqueda del sueño de la recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo.

Tirso Pablo Salinas Palacios

Tres imágenes tengo grabadas en la memoria al tratarse de Tirso Pablo Salinas: la primera, meciéndose lentamente en su hamaca al ritmo del sonar de su violín que tocaba muy quedo, como sólo para él, después de un día pesado regando palmas como peón en encierro ajeno. La segunda, mientras aserraba unas tablas de parota deteniendo la madera con un pie descalzo apoyado en ella y otro en el piso, con las manos fuertes sujetando la sierra de cadena. Y la tercera, sentado sin camisa en su silla, mientras aliñaba el

pescado recién traído por su yerno para invitar un platillo de pescado a la talla como desayuno. Así es Tirso, y así transcurre su vida.

Tirso tiene poco más de sesenta años, y aproximadamente desde 2010 es el violinista fijo de la agrupación de fandango de artesa de El Ciruelo. Cargo que actualmente comparte de vez en cuando con Vicente Salinas, quien fuera su maestro de violín. Forma parte también del Trío Santa Quilama, poniéndole melodía o acompañando con su guitarra a los boleros, chilenas y corridos compuestos por don Efrén.

Como señala Ruiz (2004: 33), el violín en El Ciruelo presenta una afinación, empezando por la cuarta cuerda: Sol, Re, La, Mi; afinación que está determinada, sobre todo, por la tonalidad que más se adecúa a la voz de don Efrén, vocalista de la agrupación. Señalé antes que el cambio en el formato de presentación del fandango de artesa –es decir, de ocasión festiva esporádica a presentaciones programadas de 45 minutos de duración, con micrófonos y bocinas– no sólo trajo como corolario un sentido distinto al de espacio cohesionador, sino que también repercutió en los instrumentos como tales. Por ejemplo, Tirso tuvo que adecuar su violín a esta nueva dinámica de presentaciones apresuradas en múltiples escenarios reemplazando las clavijas de su violín por maquinaria de guitarra sexta:

> Yo por eso a mi violín le puse las clavijas de guitarra, porque estando tocando se da un bajón aquí y ¡pa' afinar estando tocando ahí en el escenario! ¡¿cuándo lo afino?! Malo, ¡no oigo y no acabo! Le puse unas de guitarra, ésas no se desafinan [risas]. Por eso Vicente [Vicente Salinas] cuando iba a tocar agarraba su bote de

> agua y… [hace un ademán con las manos como de verter el contenido de una botella] se aprietan y ya, ¡aprieta las clavijas con agua! (Tirso Pablo Salinas Palacios, comunicación personal, abril de 2012).

Quisiera enfatizar que en todas las visitas que se hacían a casa de don Tirso no hubo ni una sola ocasión en que no cantara o tocara algo: siempre alegre, siempre sonriente, Tirso es un hombre musical. Si escucha alguna melodía que le agrade –sin importar el tipo de música que sea– exclama desbordándose en ello: "¡Ay ay ay mamá!", sin embargo, eran escasas las ocasiones en que interpretaba un son de artesa, pues pese a formar parte del grupo desde hace muchos años, al hablar sobre el fandango de artesa se refiere a éste como "lo de Efrén". En contraposición, las chilenas son sus predilectas, como el *Alingo Lingo* o *Charco Choco*, *Huazolotitlán*, el *Negro de la Costa* o la *Sureña*, o también cumbias, boleros y merequetengues costeños.

Tirso, además de ser peón y pescador de vez en vez, es carpintero y laudero: fabrica desde canoas, sillas, puertas, camas y mesas, hasta tambores y artesas. Hoy en día, es el único laudero presente en El Ciruelo, y quizá el último constructor de artesas del que se tiene noticia en la Costa Chica Oaxaqueña –sobre lo cual regresaré ulteriormente–. La afinidad hacia la música, característica de Tirso, parece haber sido heredada a su hijo Tirso Pedro Salinas, quien durante un tiempo también se integró al grupo de la artesa de El Ciruelo como guitarrista cuando su padre tomó el violín definitivamente, además de que es el tercer integrante del Trío Santa Quilama, aunque Piter

–como se le conoce en la localidad– no ha aprendido aún el oficio y el arte de la laudería.

Tirso Pedro Salinas Suárez (*Piter*)

Piter tiene poco más de 30 años, es alegre y talentoso como su padre, de quien aprendió a tocar la guitarra y poco a poco el violín. En realidad, su paso por la agrupación del fandango de artesa cirueleño fue breve, y afortunadamente tuvo la oportunidad de viajar en 2010 a los Estados Unidos, al Smithsonian Folklife Festival en Washington D.C. Precisamente sobre esta experiencia cuenta:

> Yo ya había ido [a los Estados Unidos], primero de ilegal y ya con la artesa, con la visa. Me la dieron, pero ¡no querían! Y nunca tuve antecedentes allá, no me agarró migración, nunca me arrestó un policía pues. Y yo dije la verdad [en la embajada estadunidense], que fui a trabajar como todos los mexicanos, como todos los latinos, pues. Y sí, me dio el perdón el juez; na' más que con ayuda de alguien potente de allá se hizo, si no nomás por uno, por ejemplo, de mi dinero mío, no me la hubieran dado (Tirso Pedro Salinas Suárez, comunicación personal, abril de 2012).

El testimonio de Piter nos recuerda el factor de la migración implícito en los habitantes de El Ciruelo como tema significativo para la posible desaparición del fandango de artesa.

José Luis Torres (Cheli)

"Sí pues… la música es… ¡n' hombre, una chulada!" Con esta frase José Luis, mejor conocido como Cheli, expresa su sentir sobre la música, no importa de qué tipo: la música en general; con 30 años es el músico integrante de los Reyes del Fandango más joven después de Yael, el nieto de don Efrén, y su juventud se refleja, curiosamente, en el entusiasmo que tiene por los sones de artesa, las chilenas y las cumbias, y quien, a decir de Tirso, "¡se la juega pá' acompañar!"

Él se integró a la agrupación de la artesa como guitarrista, después de que Piter abandonara el grupo. Debutó definitivamente con la guitarra en 2011, poco tiempo después de aprender a tocar el instrumento gracias a las enseñanzas de Tirso y de su hijo, con quienes se reúne con frecuencia para convivir y compartir música y vida:

> Tirso me enseñó a tocar. Voy a veces a practicar así en su casa, hemos sacado otras rolitas, unas chilenitas de aquí de la región y así… A veces nos juntamos y ya hasta las 11, 12 de la noche nos regresamos ¡como tres o cuatro horas tocando! ¡Y nos sale bien! Te digo, unas rolitas chidas. Sale esa de *Huazolotitlán*, el *Negro de la Costa* también… Tirso casi no canta, a él le da pena, el vocalista soy yo ahora y Efrén, pero te digo, yo con una, dos, tres rolitas na' más (José Luis Torres, comunicación personal, abril de 2012).

Cheli trabaja en la red de transporte colectivo que va de El Ciruelo a la cabecera municipal de Santiago Pinotepa Nacional, y es propietario de dos camionetas de pasaje en las que trabaja diariamente, desde temprano hasta entrada la noche, con sólo un día de descanso. Es admirable que con el tiempo que dedica a su trabajo, Cheli logre hacer espacio para practicar más con la guitarra, para asistir a los ensayos de la agrupación y para salir de su localidad a las presentaciones donde los requieran. Por supuesto, a veces se le dificulta coordinar tiempos, y el trabajo tiene prioridad sobre la música, aunque ésta le apasione. Al ser un hombre joven casado y con dos hijos pequeños, tiene el deber de sustentar a su familia y de pasar tiempo con ella; aunque el hecho de que su esposa –Betsy Yoana González Jacinto– también forme parte de Los Reyes del Fandango, como bailadora, le permite establecer un equilibrio entre la música y su familia. Así, cuando tiene un breve espacio entre viaje y viaje con la camioneta, Cheli descansa un poco y toma su guitarra para no olvidar lo que ha aprendido:

> El requinto es muy difícil, yo tengo el requinto de una chilenita, lo hago muy… muy este… así, se me hace muy difícil. ¡Pero sí lo puedo hacer! Hice un requinto yo solito, dentro de mis tonteras, no se lo copié a nadie y yo nomás así empecé solito, solito… Pero no tengo ni letra para ese requintito ni nada pues, o sea, na' más la hago sonar la guitarra así sin letra, sin nada pues… (José Luis Torres, comunicación personal, noviembre de 2012).

Aunque no hace mucho que aprendió a tocar el instrumento, Cheli poco a poco ha sido capaz de crear sus propias melodías y de improvisar con la guitarra, sobre todo cuando interpreta chilenas junto con Tirso y Piter; pues al igual que ellos, Cheli se refiere al fandango de artesa como "lo de Efrén", aunque admite que los sones de artesa lo apasionan igual que las chilenas.

> Lo que se transmitió na' más en la radio fue "lo de Efrén, lo de la artesa". Y fueron dos canciones na' más que tocamos y ésas fueron las que transmitieron en la radio. Ya después tocamos, pero acá en bola pues, ya las chilenas así costeñas… El son de artesa na' más fueron dos canciones que presentamos ahí en la radio pues, y sí, estuvo bien ahí, micrófonos y así todo (José Luis Torres, comunicación personal, abril de 2012).

Cheli se refiere a que el 31 de marzo de 2012 se transmitió desde la playa de Corralero, en la Costa Chica oaxaqueña, el programa "Hoy por Hoy en la Ciencia", de W Radio. En esa ocasión invitaron a varias agrupaciones de músicos de la región costachiquense, como Baltazar Velázquez y sus chileneros, y por supuesto, al grupo de artesa de El Ciruelo. Su relato muestra cómo discursivamente él hace una separación entre los sones de artesa y las chilenas costeñas, a ello hay que añadir que al momento de contar este suceso enfatiza animosamente que entre todos hayan tocado, cantado y bailado las chilenas.

Sin duda alguna, su juventud lo coloca como uno de los herederos del fandango de artesa de El Ciruelo, y quien más adelante tendría que enseñar a tocar la guitarra a otros jóvenes que, como él, se sienten atraídos por la música. Sin embargo, su trabajo lo absorbe y cada vez se le dificulta más equilibrarlo con la música y con el fandango de artesa en específico, lo que se ha vuelto motivo de preocupación para don Efrén, aunque él tiene la esperanza de que el entusiasmo de Cheli sea suficiente para mantenerlo en la agrupación.

Tirso: constructor de artesas y tambores

Además de tocar la guitarra y el violín, y de trabajar como peón, Tirso es carpintero y laudero. La necesidad de contar con artesas en El Ciruelo lo motivó para ser él mismo el encargado de hacerlas: desde elegir el árbol, talarlo y aserrarlo, hasta ahuecar el tronco y dejarlo listo para que suene. Además, su oficio como carpintero le permitió aprender a construir también los tambores y a colocar los parches de cuero.

En la Costa Chica el árbol se corta en luna nueva para que no sufra picaduras (Méndez, 2003: 12). Debe ser un árbol con las dimensiones adecuadas, teniendo en cuenta que la artesa deberá medir al menos tres metros de largo: un árbol viejo de parota puede llegar a medir hasta 45 metros de altura y más de tres metros de diámetro; sin embargo, cada día es menos frecuente encontrar parotas con estas dimensiones debido principalmente al desmonte y a la deforestación en la región.

Tirso aprendió a hacer artesas de forma lírica, igual que con la música y, hasta hoy, ha construido por lo menos cinco:

> Nomás ahí, en cuadro, ajá ¡lírico! Nomás viendo por ahí ¡esta artesa yo la hago, dije! Me dijeron que cuadrada y yo fui sobre el cuadro, como me la dibujaron. La quería cuadrada decía Efrén, y ¡cuadrada se la hago! […] Por ahí de los ochenta fue cuando principié… la primera que hice fue la que está aquí pues, la de Efrén [la que está en casa de Efrén]. La primera que hice ahí la tiene Efrén, de ahí le hice una a Guillermo [Contreras], le hice otra aquí a uno de Cuaji (ésa creo la mandaron pa' l norte), y le hice otra a Efrén, la que está en la comisaría… ¡ah! y hice otra que es la chiquita. Se le hace la cabecita de vaca ahí mismo, de la misma madera pues, ahí se le deja un piquito del mismo palo y de ahí le haces la figura (Tirso Pablo Salinas Palacios, comunicación personal, abril de 2013).

En El Ciruelo hay actualmente cuatro artesas, tres elaboradas por Tirso y la primera hecha por Gilberto Ruiz. Esta última se encontraba en un estado lamentable: rota, pintada y arrumbada a un costado de la cancha techada. Sobre esta artesa, Vicente Salinas dice haberle sugerido en varias ocasiones a don Efrén que la resguardara de la lluvia, "¡e' para que la tuviera en alto ahí! ¡En un altar! Sí pues, fue con lo que se inició todo…", afortunadamente, ya se colocó en un lugar apartado de la lluvia, pues, aunque la parota posee propiedades contra el agua, la principal razón de que las artesas se estropearan antiguamente era la lluvia, ya que las casas, que en ese entonces eran los

llamados *redondos* en su gran mayoría, no tenían un corredor techado bajo el cual cobijarla.

Para Tirso construir una artesa implica alrededor de unos 15 días de trabajo, sin contar el labrado zoomorfo de vaca o toro, que son los animales elegidos en El Ciruelo para distinguirse de los caballos de las artesas de San Nicolás. Por lo común, el encargado de labrar la cabeza (un importantísimo trabajo), es Guillermo Vargas, *Yemo*, artista cirueleño reconocido más internacional que localmente, pero la última artesa fue elaborada enteramente por Tirso, incluyendo la figura de la cabeza y la cola.

Precisamente esta última artesa –construida en 2012– demuestra que los cambios en el contexto actual del fandango de artesa han influido no sólo en la dinámica de las presentaciones o la duración de las piezas interpretadas y la participación de cada pareja al bailar, sino que también afectaron la artesa en sí. Aunque la característica más notable de la artesa como instrumento sonoro es su gran tamaño, en El Ciruelo fue necesario construir una artesa más pequeña de lo habitual para poder transportarla de manera más práctica cuando el grupo tuviera presentaciones fuera de su localidad:

> Me encargaron que hiciera la artesa de uno ochenta y tantos [metros], pa' que entre en la camioneta pues. La camioneta mide 1.90, la camionetita verde, y por eso la hice así de chica, ¡pa' que entre toda pues!, y no le pongamos el trapo atrás rojo, porque los policías de tránsito ¡son buitres que quieren comer! (Tirso Pablo Salinas, comunicación personal, abril de 2013).

Tirso se imagina que no sólo podría modificarse el tamaño, sino también la manera de construir la artesa: de una sola pieza a ensamblada. Esto simplificaría la labor de transportarla, ya que el peso disminuiría considerablemente: "La hacemos de madera, ensamblada, ¡suena mejor! Namás bien selladita, saco una tabla de 40 centímetros y nomás le meto dos, y suena mejor. La cabecita se la encontramos, ¡qué chingao!" (abril de 2013).

Además de encargarse de labrar la cabeza de las artesas, Yemo es un escultor y pintor cuyas obras se han exhibido internacionalmente. Para sus esculturas, dice inspirarse tanto en su Costa Chica como en el arte africano.

"*Suénenle recio a la artesa, hombres y mujeres costeñas…*" *Bailadores y bailadoras*

Eduardo Ruiz en *Un idilio a través de la guerra* (1923: 24-35) describe un fandango costeño donde destaca la gracia de los bailadores y la manera en que el cortejo entre hombre y mujer se realizaba al bailar sobre la artesa. Quizá la mejor manera de describir el baile sobre la artesa es como un baile de fuerza y resistencia; vigoroso en los hombres y sensual en las mujeres, pero igual de resistente. No sólo implica la coordinación de los pies para lograr el sonido indicado: a esto se suma la cadencia en hombros y caderas, y el meneo de la falda y el pañuelo. No es pues, un baile sencillo, aunque la coreografía así lo parezca a primera vista. Por supuesto, tiene que tenerse en cuenta que la versión actual del baile de artesa está diluida en comparación con la forma

de bailar en tiempo viejo; se han perdido pasos específicos para cada género musical ejecutado en un fandango de artesa, movimientos, meneos.

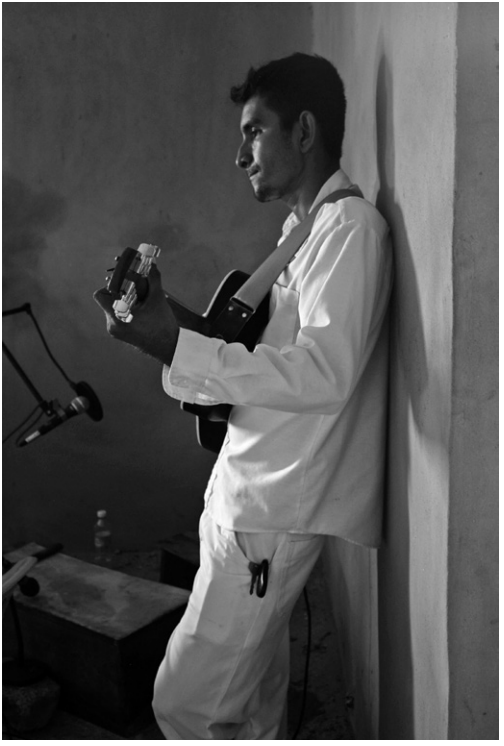
En un gran número de tradiciones musicales mestizas de nuestro país, el zapateado constituye un elemento sustancial en el ensamble instrumental como percusión medular, y de la misma manera ocurre con el baile de artesa. En el caso de El Ciruelo, no sólo debe escucharse el zapateado de los pies descalzos con suma claridad y volumen, es requisito también que los hombres sepan el paso primordial: el redoble; "¡el redoble pues!, ése es el que le da armonía a la artesa, ¡al público!", expresa don Efrén.

Redoblar en la artesa quiere decir hacerla vibrar con golpes certeros de ambos pies sobre la superficie del instrumento, con una ligera elevación. Un paso privativo de los hombres, que debe ejecutarse justo al subir a la artesa (y cada vez que haya un cambio de parejas) y de cuando en cuando según el ritmo y la melodía de cada pieza interpretada, así como de los ánimos del bailador. Por lo común, los jóvenes bailadores en El Ciruelo redoblan retándose entre sí, una competencia –no explícita– por la destreza en el baile y la fuerza del cuerpo.

Antes que músico, la intención de Primitivo Efrén era la de convertirse en un gran bailador –y lo hizo–, por lo que él posee un copioso conocimiento acerca de cómo debe bailarse en la artesa, conocimiento que adquirió de boca de arteseros ancianos, como el ya mencionado Juan Baños:

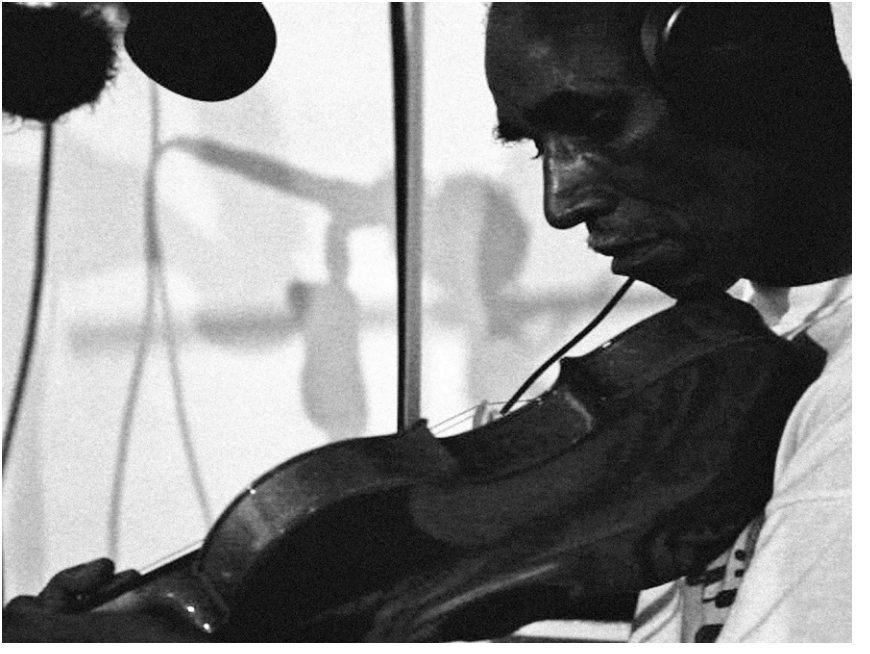
> Él [Juan Baños] me empezó a comentar: "Mire, la artesa es así, se ha tocado el violín y el bajo, todo al mismo tiempo para hacer el ritmo, y ya luego el zapateo

Don Efrén, versador y tamborero, 2013



Cheli, *guitarrista*, 2014

Tirso, violinista, 2014



Vicente, violinista, 2014

Yemo Vargas, artista, 2013

> de la artesa". Y me dijo "antes de empezar a zapatear, primero se echa un redoble, ésa es la armonía de la artesa. No vas a empezar a bailar sin redoblar, no. Primero es el redoble para que el público sienta pues" (Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, febrero de 2014).

El sonido del redoble en el caso del fandango de artesa de El Ciruelo es fundamental y es quizá el aspecto sonoro más apreciado por don Efrén, por lo que se enorgullece de que todos los bailadores de la agrupación sean capaces de redoblar y darle esa armonía a la música de artesa.

Las mujeres en la agrupación cirueleña no ejecutan ningún instrumento musical y tampoco cantan. Se desempeñan, en cambio, en el baile y las retadas de versos entre cada son-chilena. De falda larga y floreada, blusas típicas

de Pinotepa Nacional, y un pañuelo en la mano derecha, las mujeres bailan cadenciosamente, con pasos más ligeros que los hombres, pero igualmente sonoros. Precisamente esa cadencia característica de las mujeres morenas arteseras no es fácil de imitar ni mucho menos, como comenta una joven mujer cirueleña que en la localidad no es considerada como "morena":

> La gente va y baila ¿no? Porque se aprende, sí, ¡pero ellas lo traen! Cómo se mueven, y las caderas, y… ¡el garbo! ¿me entiendes? Y uno no siente esa emoción. Luego se ve pues, baila uno ¿no?, como una técnica, "ya la aprendí" […] pero no, ellas lo viven, ahí está todo eso (Efrén Mayrén Santos, comunicación personal, noviembre de 2011).

Mi objetivo a continuación es retomar los relatos y experiencias de bailadores y bailadoras (cuatro mujeres y dos hombres) que actualmente forman parte de la agrupación del fandango de artesa en El Ciruelo, tal como hice con los músicos del grupo. Sería una tarea sumamente ardua reproducir los testimonios de todos los que alguna vez formaron parte del fandango de artesa cirueleño, pues a lo largo del tiempo en que se gestó y desarrolló el proceso de recuperación de la artesa en El Ciruelo han pasado por sus filas muchísimos bailadores y bailadoras. Además, el carácter dinámico de la agrupación, con la adición de nuevos bailadores y el abandono paulatino de otros –en el caso de las mujeres, porque éstas contraen matrimonio o tienen descendencia, y en el caso de los hombres (aunque ya se amplía a las mujeres) porque migran– dificulta aún más dicha empresa.

"Le pido a los compañeros que empiecen a redoblar…"

Víctor Manuel Díaz López es un joven que actualmente tiene 23 años, edad que en el contexto de su pueblo, El Ciruelo, implica que debe pensar en contraer matrimonio, tener descendencia y trabajar como todo hombre costeño. Sin embargo, eso no se encontraba en sus planes cuando decidió irse a probar suerte a Guadalajara, y tiempo después a los Cabos, en donde radica actualmente.

Alegre y siempre con ánimos de sacar a bailar, Víctor es uno de los bailadores jóvenes que más tiempo ha permanecido en la agrupación: casi siete años. Él cuenta que le llevó alrededor de seis meses aprender a bailar cuando se decidió a acudir a los ensayos, a los 12 años:

> Aprendí en seis meses y tengo seis años bailando; ahorita tengo 19, empecé a los 12 años. Yo de más antes, cuando estaba más morro, quería bailar y un primo me dijo que fuéramos a ensayar, y don Efrén me dijo que si no quería ensayar, y ensayé; pero íbamos todas las tardes y aprendimos. Luego nos dijo don Efrén que ya estábamos listos para bailar (Víctor Manuel Díaz, comunicación personal, mayo de 2014).

En general, se plantea que la incorporación de los jóvenes a las tradiciones musicales, como es el caso del fandango de artesa, es muchas veces un indicador de la vitalidad de éstas. Sin embargo, estos planteamientos rara vez se ocupan de las motivaciones que acercan a las nuevas generaciones a la

música, motivaciones que en gran medida influyen en el curso futuro de las prácticas musicales. El nuevo contexto en que se gesta el fandango de artesa cirueleño implica que los jóvenes que integran la agrupación se incorporan con la intención de obtener ganancias económicas, de salir de su localidad y conocer nuevos espacios y, más adelante, posiblemente, migrar. Además, la intención de que sean las nuevas generaciones las que participen en la agrupación no es casual, y responde también a necesidades prácticas: al ser jóvenes, no tienen obligaciones demasiado exigentes que les impidan asistir a los ensayos y a las presentaciones, por lo que así don Efrén y los demás se aseguran de que exista un compromiso estable con la agrupación, al menos hasta que los jóvenes dejen la localidad o contraigan matrimonio.

Víctor, por ejemplo, afirma que él no estaba en el grupo por el dinero, sino porque le gusta bailar y, sobre todo, disfruta pasear y conocer otros sitios. Aunque lamenta ya no poder participar con el grupo debido a la lejanía, confía en que los nuevos bailadores sabrán desempeñarse bien, y, quién sabe, tal vez él mismo en su próximo lugar de destino decida darle continuidad a la artesa, deseo que ya me ha confesado en algún momento.

Román Isaac Hernández Mariano era otro destacado bailador en El Ciruelo y, al igual que Víctor, permaneció varios años en la agrupación. Además de bailar, Isaac es músico chilenero como su padre y su tío: toca la batería, las congas, el güiro y el bajo; incluso formó parte –junto con su padre– del grupo costeño tropical Corralero Navy. Resuelto y *chincualudo* (inquieto, fiestero), como él mismo dice, disfruta de versar y cantar cumbias y chilenas; la música es casi tan importante para él como su otra pasión: las carreras de caballos.

Pese a que tiene conocimientos musicales y disfruta de interpretar instrumentos, hasta el momento no le ha interesado aprender a tocar sones de artesa (aunque sabe ejecutar muy bien el tambor), pero sí chilenas y cumbias de la región. De nueva cuenta, puede constatarse que la participación de los jóvenes en el fandango de artesa no quiere decir que esta tradición musical se encuentre en su apogeo, pues aunque los bailadores son fundamentales, se requieren también nuevas generaciones de músicos que le den continuidad a la artesa, y la gran oferta musical actual, así como el acceso a ella por medio de las nuevas tecnologías, dirige el interés de los jóvenes como Isaac hacia otros rumbos.

"*Bailen, bailen bailadoras, piecitos de malacate…*"

Casi siempre se señala la década de 1950 como el punto en que la tradición del fandango de artesa comienza a dormirse, por decirlo así. Es en la década de 1980 cuando comienzan el repunte y el inicio del proceso de recuperación y despertar de esta práctica musical en la Costa Chica, caso concreto… en El Ciruelo. Por lo tanto, existe un lapso de 40 años o más en que la transmisión de los saberes musicales se interrumpió, para luego reiniciarse diluida ya por las lagunas del olvido. Puede plantearse que ese lapso equivale a tres generaciones diferentes; la segunda crece mientras está dormido el fandango de artesa, y la tercera lo conoce en su nuevo contexto.

Dulce María Santos Sandoval nació en 1970, y hace más de 20 años que baila en el grupo de artesa de El Ciruelo; es quien más tiempo lleva bailando

(desde el inicio del grupo, en 1996), y quizá quien más disfruta lo que hace. Su madre, Polinaria Sandoval (oriunda de Punta Maldonado, Costa Chica de Guerrero), conoció el fandango de artesa en tiempo viejo y ella misma lo llegó a bailar. Ahora, los tres hijos de Dulce (Julio, Perla y Flor) saben bailar y forman parte del grupo (a excepción de Julio, quien vive en la Ciudad de México). La familia de Dulce es quizá el mejor ejemplo de cómo pudieron ser las familias arteseras de antaño, donde la tradición músico-dancística se transmitía de generación en generación, por el simple gusto de bailar.

Comparto a continuación el fragmento de una charla que mantuve con Polinaria, Dulce y Flor (todavía una niña), a propósito del baile de artesa como un sano entretenimiento entre la juventud (que contribuye a alejar a las nuevas generaciones del alcoholismo, por ejemplo) y del desgano de los jóvenes por aprender esta música:

Dulce: Ta' bien, acá no hay otra diversión. Para el que no tiene vicio, pues no hay otra diversión; el que es vicioso… ¡hay mucha! La música puede ser un vicio sano, pues, pero ¿la bebida?
Flor: A mí mi mami me enseñó la artesa, pero casi no me gusta.
Berenice: ¿Y por qué no te gusta?
Dulce: [Risas] porque no puede… es difícil, dice.
Polinaria: ¡Ah sí! Yo la bailaba también antes.
Flor: Mi mami tiene un disco, a veces lo pongo para bailar y ¡no puedo!
Berenice: Si bailar no es cualquier cosa…
Dulce: ¡Es difícil, cansa! [risas].

Polinaria: Las que na' más ven y "ay que no, que yo no", pero nomás dicen, pero ya poniéndose, ¡no pueden!
Berenice: Ya prefieren bailar otra cosa…
Dulce: Mjm… ¡pónganles *La matraca* o *El gusano*! [risas]. Al rato en un baile van a andar como… ¡chivo suelto! (Polinaria Sandoval, Dulce María Santos Sandoval y Flor Santos Sandoval, comunicación personal, noviembre de 2012).

Casos como el de la familia de Dulce –que también incluye a dos sobrinas más que son parte del grupo– en realidad son la excepción actualmente. Como ellas mismas relatan, a las jóvenes cirueleñas no les apetece aprender a bailar en la artesa, pues lo consideran un baile aburrido y "sin chiste": "Dicen que es aburrido, que no tiene nada de chiste. ¡Mhh! ¡Ni saben!, ¡ni saben lo que se pierden, les digo!" (Dulce María Santos Sandoval, abril de 2013). Por fortuna, hay todavía muchas jóvenes de la localidad que se interesan por aprender a bailar y por participar en el grupo, y aunque muchas lo logran, con el paso del tiempo terminan abandonándolo.

La principal razón por la que las jóvenes cirueleñas dejan el grupo de fandango de artesa es porque contraen matrimonio y sus esposos se niegan rotundamente a que ellas continúen bailando, y menos aún que salgan a presentaciones fuera de su localidad. También sucede que forman alianzas con hombres de localidades vecinas y ellas pasan a residir ahí. Es decir, las reglas de alianza y residencia, así como los roles de género establecidos

–y con ellos los casos de machismo y violencia–, sí juegan un papel significativo en el proceso de recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo.

Elodia García, por un tiempo la bailadora de artesa de más edad en El Ciruelo, cuenta cómo se integró a la agrupación y de la renuencia de las jóvenes a bailar "desinteresadamente" en la artesa:

> Agarré la artesa ahora yo grande, pero ya no bailo, ya tiene que no bailo… ha de tener unos seis, siete años, porque me enfermé y ya no pude. Enviudé y iba yo a migrar y me gustó [la artesa] y aprendí. Tuvimos maestras también, aprendí como de cincuenta y tantos [años], aunque de jovencita sí bailaba chilenas. Sí, eso sí, de joven sí. De jovencita, como entonces pura música de viento, no era como ahora que son puras –como dijera mi comadre– ¡puras culiadoras! Pero aquí a la gente no le gusta, aquí en el pueblo, a nosotros no. Dicen que es muy aburrido, que esa cosa quita tiempo, que quieren la fiesta, quieren el baile… porque como aquí en la artesa zapatean, ¡no! Que semos… quita tiempo, porque por bailar nosotros no se pone la fiesta temprano… pero sí hay varias chamaquitas que sí le entran… ¡pero cuando salen! [a presentaciones fuera de la localidad], sí, cuando salen, aquí no, no les gusta. Y ya todas las que andaban ¡no pues ya se casaron!, y ¡los casados no bailan porque no quieren! Otras se fueron al norte, y ahora es la chiquillada la que anda… (Elodia García, comunicación personal, abril de 2011).

Por un lado, el relato de Elodia permite entrever cómo el estatus de la mujer –como casada, viuda o querida– determina la permanencia de las mujeres en el grupo. Y por otro, las palabras de Polinaria, Dulce y Flor (y de la misma

Elodia) dan cuenta de la percepción que las mujeres jóvenes tienen del fandango de artesa, considerándolo más como una oportunidad de mejorar sus condiciones de vida que como una práctica cultural propia que les interese revitalizar. Con todo, los integrantes de la agrupación continúan fluyendo, unas veces son más, otras menos, unos más jóvenes que otros; pero parecería que siempre habrá algunos cirueleños y cirueleñas que encuentren en el grupo de artesa una oportunidad de entretenimiento y de mejora.

Víctor y Juana fueron bailadores distinguidos de la agrupación por su carisma y su estilo sobre la artesa. Mientras que él migró y confiesa extrañar

Pies sobre la artesa, 2011

los escenarios, ella contrajo matrimonio con un costeño de la localidad de Collantes (Santiago, Pinotepa Nacional, Oaxaca), en donde ahora vive alejada del baile.

Dulce forma parte del grupo desde que éste se formó, en 1996. Contagiada por el gusto de su madre Polinaria por los fandangos de artesa, Dulce motivó el goce del baile en sus tres hijos: Julio, Perla y Flor.

Desde la primera presentación del grupo ella ha sido un miembro constante y una bailadora destacada. Es la contrincante principal de don Efrén en el momento de retarse poéticamente, como podrá escucharse en cada una de las piezas de este fonograma.

Como merecida pareja de baile para Dulce, Isaac es un estupendo *redoblador*. Actualmente, él ya no forma parte del grupo de fandango de artesa, pero por fortuna una de sus últimas participaciones fue en la grabación de este disco.

Víctor y Juana, 2012

Dulce María Santos Sandoval, 2014

Isaac y Dulce, 2014

Víctor Manuel Herrera Santos, 2014

Perla Cecilia Santos Sandoval, 2014

Rangel Hernán Sánchez Colón, 2014

Bailadores y bailadoras, 2014

Sueño que tanto soñé… ¿se me hizo realidad? Algunos apuntes sobre las condiciones actuales del fandango de artesa en El Ciruelo

Actualmente, la situación del fandango de artesa en El Ciruelo es frágil, pues a pesar de los intentos y empeños de don Efrén y los demás músicos y bailadores, resulta imprescindible contar con el ánimo, el interés y el compromiso de los habitantes de la localidad. Asimismo, las acciones propuestas desde arriba por diversas instituciones y organismos, académicos y promotores culturales, aunque significativas, no han sido del todo adecuadas ni eficientes, y menos aún han tenido un resultado tangible.[16] Antes enuncié seis causas que presumiblemente influyeron en el declive del fandango de artesa en el siglo pasado.

Algunas de ellas intervienen todavía en el proceso de recuperación de esta tradición musical que poco a poco intenta despertar; es paradójico que su intervención sea tanto negativa como positivamente:

[16] Entre estas acciones se encuentran, por ejemplo, la promoción y la divulgación de esta práctica musical en festivales culturales y foros académicos, y más destacable aún, la propuesta de patrimonialización del fandango de artesa. Al respecto, véase Vargas (2015, 2017).

1. *Estratificación social, conflictos de clase y calidad de vida.* Con antelación he señalado que en toda la región de la Costa Chica, y en específico en El Ciruelo, los conflictos intralocales ligados a la posición económica y política, e incluso los conflictos derivados de actitudes discriminatorias y racistas (Correa, 2013: 107-151) son alarmantemente comunes. Aunado a esto, las precarias condiciones de vida y los altos índices de marginación en materia de salud, educación y trabajo son una limitante compleja en el proceso de recuperación del fandango de artesa. Es evidente que los músicos y bailadores, por ejemplo, no puedan dedicarse por entero a la práctica musical ni a la enseñanza de ésta, pues ante todo deben procurarse el sustento diario como hombres y mujeres costeños. Esta situación lleva a que la agrupación manifieste una excesiva dependencia de programas y proyectos gubernamentales e institucionales para la promoción, el apoyo, la gestión y la enseñanza del fandango de artesa en la misma localidad. Por otro lado, la incorporación de jóvenes cirueleños al grupo de artesa encuentra un obstáculo en los considerables grados de drogadicción y alcoholismo presentes en la localidad; sin embargo, la música se convierte no sólo en oportunidad en materia económica, sino en distracción y sano disfrute.

2. *Bocina, diversidad musical y nuevas tecnologías.* Hoy más que nunca la oferta de música "comercial" de todas partes del país y del resto del mundo se encuentra al alcance de las generaciones jóvenes rurales

debido al auge de las nuevas tecnologías (Olmos, 2012: 128). Esta saturación musical entre los jóvenes les dirige la mirada y el oído hacia otros géneros musicales que no siempre empatan con los practicados en su localidad, que responden a otras dinámicas y a otros espacios de interacción social. El fandango costeño de antaño no existe más, pero en cambio continúan gestándose bailes y fiestas con música de la región (música criolla: cumbias y boleros) que les llenan el oído y les mueven el cuerpo. Es comprensible, entonces, que los jóvenes no se sientan atraídos por la representación de un fandango de artesa –que dura alrededor de 40 minutos, en comparación con el gran baile, que puede durar toda la noche y la madrugada–, en el cual muchas veces no pueden siquiera participar porque desconocen los códigos de comportamiento, los golpes en la artesa, la coreografía y el movimiento, o porque tal música les parece traída de otra época que ya no es la suya. La artesa no está integrada en su vida cotidiana, ni en su *habitus* como costeños afromexicanos, ni en su gusto como jóvenes, a diferencia de otras músicas que, aunque provienen de otros contextos claramente disímiles a los que ellos viven, las asimilan y se las apropian con mucha más facilidad.

3. *La migración*. Los testimonios de gran parte de los músicos y bailadores arteseros de El Ciruelo permiten afirmar que la migración es una de las principales causas por las que se trunca la transmisión intergeneracional de saberes musicales, en este caso, del fandango de artesa.

Padres y madres bailadores que cruzan la frontera norte y dejan atrás su descendencia rompen el lazo generacional que permitiría quizá el repunte de la práctica musical, y jóvenes bailadores con experiencia que optan por migrar no dan continuidad a la práctica musical en sus lugares de destino. Todo empieza en El Ciruelo y termina ahí mismo. Y si bien la adición de niños y niñas bailadores que suplan a los jóvenes que abandonan el grupo es un aspecto importante, no puede pensarse que la responsabilidad de darle continuidad al proyecto iniciado por don Efrén recaiga en ellos, más bien, los principales responsables de no abandonar el sueño de revivir el fandango de artesa cirueleño serían los padres músicos y bailadores jóvenes que tendrán en sus manos la opción de transmitir sus saberes arteseros a su descendencia, no importa si se encuentran en el norte o en el sur. Desde luego, este hecho no puede desprenderse de los dos aspectos arriba enunciados.

4. *Alianzas matrimoniales y roles de género.* Desde tiempos remotísimos, en el fandango de artesa –al igual que en otras tradiciones musicales– los músicos suelen ser hombres, sin excepción, y la mujer se desenvuelve en el baile y la versada únicamente. En la Costa Chica las relaciones de género no distan mucho de las que se encuentran presentes en otros contextos de la realidad mexicana: dominación masculina, machismo, violencia. A pesar de que las mujeres en la costa se caracterizan por un carácter fuerte y desenvuelto, muchas veces parecieran estar sometidas a los designios del padre-hermano-tío primero,

> y esposo-querido después. A lo largo de la historia de recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo, un sinnúmero de mujeres, jóvenes en su mayoría, ha formado parte y luego abandonado el grupo. La razón es siempre la misma: matrimonio y descendencia. Una mujer partícipe del grupo de fandango de artesa como bailadora, al establecer una alianza matrimonial, pasará a la residencia patrivirilocal, y si ésta se encuentra en otra localidad, implicará evidentemente que la mujer deje el grupo de artesa para trasladarse al pueblo del esposo. También sucede que las jóvenes, al contraer matrimonio con alguien de la misma localidad, se ven impedidas por sus esposos para continuar en el grupo de artesa. Las mujeres que permanecen más tiempo en la agrupación suelen ser solteras y muy jóvenes; esposas-hermanas de los músicos, viudas o queridas, o mujeres que ignoran deliberadamente las negativas de su cónyuge.

Así, cualquier iniciativa que se proponga para dar continuidad a un proyecto de conservación y revitalización del son y el fandango de artesa, necesariamente deberá tomar en cuenta los elementos arriba señalados, si es que quieren implementarse acciones que tengan un efecto real en la localidad, y que beneficien a los portadores de este saber musical. Además, tal trabajo de recuperación tendrá por fuerza que realizarse en conjunto con los ciruelleños, y éstos, proactivamente, tendrán que comprometerse a alcanzar los mismos fines, pues cualquier proyecto de revitalización requiere contar con condiciones mínimas que aseguren el bienestar social de la localidad, y en

el caso de El Ciruelo, queda claro que debe resolverse la situación económica para desarrollar las estrategias de recuperación de esta tradición musical. Es ahí donde el movimiento de reconocimiento y reivindicación afromexicana adquiere vital importancia: en la lucha por conseguir que el Estado reconozca al pueblo afromexicano y se comprometa a asegurar el bienestar de esta población en materia jurídica, económica, educativa y de salud, lo que redundará en más y mejores oportunidades de desarrollo. Asimismo, antes que iniciar una labor de recuperación y rescate, se deben tejer las redes de poder y lograr el consenso comunitario que darán soporte al proceso revitalizador, pues una comunidad que no tome y se apropie directamente de la responsabilidad y el compromiso del proceso tiene enormes limitantes (como Vicente Salinas lo hizo notar en uno de sus testimonios), ya que debe tenerse en cuenta que un proyecto de revitalización que busque ser exitoso requiere recursos considerables, planes de largo aliento que involucren por lo menos a tres generaciones para comenzar a ver resultados y uno de cuyos filones fundamentales es la transmisión intergeneracional (Flores, 2013: 218).

Es entonces un trabajo en conjunto, en el que se deberán unificar luchas externas e internas y después dar paso a un proceso real de revitalización, con voluntad política y con métodos participativos que alienten la recuperación y la recreación de epistemologías propias en los métodos de enseñanza, una forma de desestructurar la ideología que coloca todo el peso en la educación formal y académica, y abrir camino al empoderamiento de los saberes de los músicos locales, más vinculados a la oralidad y al "ser lírico" del modo

costeño. Hay que partir del entendimiento de la música como un fenómeno social, múltiple, colectivo.

Al proponer que la recuperación del fandango de artesa se piense precisamente en ese sentido, como la apropiación de la música en su contexto, en ese espacio social cohesionador que regenera el tejido social de la localidad, no se trata de remitir a una visión romántica de traer del tiempo viejo lo ya ido; antes bien, es pensar en las necesidades de la gente de El Ciruelo, desvinculada ya del fandango de artesa y cada vez menos unida, como gran parte de los cirueleños afirma. "Regresemos atrás", como dice el corrido de don Efrén, no cronológicamente, sino en valores.

Por otra parte, las organizaciones civiles afromexicanas de la Costa Chica tendrían que vincularse activamente en este proceso sin caer en los estereotipos típicos de "africanidad" que en cierta medida niegan el devenir histórico de las poblaciones afromexicanas contemporáneas de la Costa Chica. Más aún, podría considerarse el potencial del fandango de artesa en el discurso de sus proyectos políticos cuando esta tradición musical deje de verse como mera expresión cultural o pieza de folclor. Como señala Oslender para el caso afrocolombiano, lo que puede parecer "oculto" en ciertas prácticas culturales particulares y epistemologías locales, en este caso afromexicanas de la Costa Chica, "es la base sobre la cual se puede construir un proyecto político de resistencia y a la que es necesario referirse constantemente para darle significado real y duradero a este proyecto" (Oslender, 2003: 207).

Un último comentario…

Fue hace más de 20 años cuando Primitivo Efrén Mayrén Santos vio su tan soñado sueño hacerse realidad: que aquel ritmo costeño de "la negrada" –como él mismo ironiza– volviera a escucharse, tocarse y bailarse en El Ciruelo, igual que tantos años atrás, cuando era niño y lo vio por última vez.

El camino recorrido hasta ahora no ha estado exento de obstáculos, y queda mucho por hacer para no ver ese sueño defraudado. Las arduas condiciones de vida en el pueblo, y el desinterés de instituciones gubernamentales y del Estado mismo en apoyar proyectos como el de don Efrén (en mirar siquiera a las comunidades afromexicanas) nos llevan a preguntarnos: ¿qué le deparará el futuro al fandango de artesa? Más aún, ¿qué le deparará a los cirueleños y cirueleñas que viven, gozan y sienten esta tradición musical?

Por otro lado, aunque en gran medida el proceso de recuperación de esta tradición musical se gesta y se nutre en el movimiento afromexicano de la Costa Chica, la excesiva politización del fandango de artesa, inmerso ya sin remedio en el *campo afromexicano*, ha contribuido –tal vez, inconscientemente– a desdibujar a todos aquellos que hacen posible el fandango de artesa de El Ciruelo hoy en día, a diluir esa parte humana de la música; forzar la construcción de una conciencia "africana" en los afrocosteños se ha impuesto a esta práctica musical, le imprime un carácter casi museístico. Por el contrario, la tradición del fandango de artesa es resultado de un complejo proceso histórico, político y cultural que es todo menos inmutable o estático.

Este escrito intenta ofrecer un diagnóstico de la vitalidad y las condiciones actuales de esta tradición musical cirueleña, un recorrido por la historia de su recuperación, aspectos que permitieron entrever y entreescuchar que el fandango de artesa es, ante todo, una tradición musical en movimiento sujeta a los ires y venires de las condiciones de vida en El Ciruelo; a los humores y sentires de músicos y bailadores y bailadoras, a las intenciones y los discursos de asociaciones y actores militantes en el campo afromexicano.

Que el recuerdo del cimarrón, de la lucha, de la rebeldía y de la resistencia queden asentados en el fandango de artesa precisamente como eso, como un recuerdo sobre el cual erigirse de nuevo. Las comunidades contemporáneas afromexicanas de la Costa Chica, representadas por la música de artesa –como canta y versa don Efrén en la primera pieza de este fonograma–, pueden hacerse notar por medio de esta tradición musical, dinámica y vivificante, sin adornos ni discursos que reclamen un pasado lejano, pero que al mismo tiempo reconoce y valora esa herencia. Que el discurso de cimarronaje y vaquería se consolide hoy, con fuerza y vivacidad, en un "aquí estamos, aquí sonamos… como los tumbos del mar".

Rescate de sones de la "arteza", 2014

Fuentes consultadas

Bibliografía

AGUIRRE Beltrán, Gonzalo, 1972, *La población negra de México: estudio etnohistórico*, México, Fondo de Cultura Económica.

_____, 1985, *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, México, Fondo de Cultura Económica.

_____, 2001, "Bailes de Negros", en *Desacatos*, núm. 7, otoño, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 151-156.

ALANÍS, Isaías, 2005, *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial*, Guerrero, Fondo Editorial Hojas de Amate.

ALCÁNTARA Henze, Lilly, 2011, *Tarimas de tronco común*, Jalisco, Gobierno del Estado de Jalisco, Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente.

BASAURI, Carlos [1940], 1990, *La población indígena de México*, t. III, México, Instituto Nacional Indigenista.

BASTIDE, Roger, 1969, *Las Américas Negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, Madrid, Alianza Editorial.

CAMPOS Muñoz, Luis Eugenio, 1999, "Negros y morenos. La población afromexicana de la Costa Chica de Oaxaca", en Miguel Bartolomé y Alicia Barabas (coords.), *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, vol. II, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional Indigenista, pp. 147-183.

CARRERA Damas, Germán, 1997, *Huida y enfrentamiento. África en América Latina*, México, Siglo XXI.

CHAMORRO, J. Arturo, 1984, *Los instrumentos de percusión en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

CONSEJO Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval), *Medición de la pobreza 2010, 2012, 2014*.

CONSEJO Nacional de Población (Conapo), *Índice de marginación por entidad federativa, 1990-2015*.

CONTRERAS Arias, Juan Guillermo, 1988, *Atlas cultural de México. Música*, México, Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Planeta.
CORREA Angulo, Carlos E., 2013, "Procesos de socialización familiar y relaciones raciales en El Ciruelo", tesis, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
CUSI, Ezio, 1969, *Memorias de un colono*, México, Jus.
DEPESTRE, René, 1977, "Saludo y despedida a la negritud", en M. Moreno Fraginals (rel.), *África en América Latina*, México, UNESCO/Siglo XXI, pp. 337-362.
DIBIE, Pascal, 1999, *La pasión de la mirada. Ensayo contra las ciencias frías*, Barcelona, Seix Barral.
ESPINOSA, Alejandra, 2003, "El baile de artesa en El Ciruelo, Oaxaca", tesina, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escuela Nacional de Danza Folklórica.
FLORES Farfán, José Antonio, 2013, "Revitalización lingüística y cultural, ejemplos en México", en Patricia Medina Melgarejo (coord.), *Interculturalidad activa: vamos a aprender maya*, México, Universidad Pedagógica Nacional, pp. 213-228.
GADOW, Hans F. [1908], 2011, *Viajes de un naturalista por el sur de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
GARCÍA de León, Antonio, 2002, *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical, historia y contrapunto*, México, Siglo XXI.
GONZÁLEZ, Anita, 2010, *Afro-Mexico. Dancing between Myth and Reality*, Texas, University of Texas Press.
GONZÁLEZ Casanova, Pablo, 1986, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, México, Secretaría de Educación Pública/El Caballito.
GUTIÉRREZ Ávila, Miguel Ángel, 1993, *La conjura de los negros. Cuentos de tradición oral afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Guerrero, Universidad Autónoma de Guerrero.
JÁUREGUI, Jesús, 2013, "El tambor de pie de los seris, ¿prototipo de la tarima amerindia?", en Amparo Sevilla (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 109-154.
LARA Millán, Gloria, 2010, "Una corriente etnopolítica en la Costa Chica, México (1980-2000)", en Odile Hoffmann (coord.), *Política e identidad. Afrodescendientes en México y América Central*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia/UNAM, pp. 307-334.
MANZANO Añorve, Ma. de los Ángeles, 1994, "De la hacienda a los ejidos en Cuajinicuilapa, Guerrero 1900-1940", tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.
MARINA, José Antonio, 2015, "Epílogo a modo de introducción", en Aina S. Erice, *La invención del reino vegetal*, Barcelona, Ariel, pp. 11-22.
MARTÍNEZ de la Rosa, Alejandro, 2013a, "De la montaña, la Tierra Caliente y la Costa. Música y baile de

tarima en Guerrero", en Amparo Sevilla (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 203-228.
MARTÍNEZ Montiel, Luz María (coord.), 1994, *La presencia africana en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
MASFERRER León, Cristina V., 2014, "Aquí antes se llamaba Poza Verde. Conocimientos de niños de la Costa Chica sobre su pueblo y lo negro", tesis, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
MINTZ, Sidney W. y Richard Price, 2012, *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Iberoamericana.
MOEDANO, Gabriel, 1996, "La población afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca", en *Soy el negro de la costa… Música y poesía afromestiza de la Costa Chica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Testimonio Musical de México, 33).
MONSON, Ingrid, 2003, "Chapter 1: Introduction", en Ingrid Monson (ed.), *The African Diaspora. A Musical Perspective*, *Critical and Cultural Musicology* vol. 3, Nueva York-Londres, Routledge, pp. 1-19.
MORENO Rivas, Yolanda [1979], 1989, *Historia de la Música Popular Mexicana*, México, Alianza Editorial.
NAVEDA, Adriana, 2001, "De San Lorenzo de los Negros a los Morenos de Amapa: cimarrones veracruzanos, 1609-1735", en Rita Cáceres (coord.), *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*, San José, Universidad de Costa Rica, pp. 157-174.
NGOU-MVÉ, Nicolás, 1994, *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
OCHOA Campos, Moisés, 1968, *Historia del estado de Guerrero*, México, Porrúa.
OCHOA Serrano, Álvaro, 1997, *Afrodescendientes (sobre piel canela)*, Zamora, Gobierno de Michoacán/El Colegio de Michoacán.
OLMOS Aguilera, Miguel, 2012, "Antropología de la migración musical", en M. Olmos Aguilera (coord.), *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, México, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Nuevo León/Bonilla Artigas Editores, pp. 125-142.
PALMER, Colin, 2005, "México y la diáspora africana: algunas consideraciones metodológicas", en María Elisa Velázquez y Ethel Correa (comps.), *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 29-38.
PÉREZ Fernández, Rolando [1987], 1990, *La música afromestiza mexicana*, Jalapa, Universidad Veracruzana.
PRICE, Richard (coord.), 1981, *Sociedades cimarronas, comunidades esclavas rebeldes en las Américas*, México, Siglo XXI.

PRICE, Richard, 1992, "Encuentros dialógicos en un espacio de muerte", en M. Gutiérrez Estévez (ed.), *De palabra y obra en el nuevo mundo. 2. Encuentros interétnicos*, Madrid, Siglo XXI.

QUECHA Reyna, Citlali, 2011, "Cuando los padres se van. Infancia y migración en la Costa Chica de Oaxaca", tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.

RESTALL, Matthew, 2005, "Los conquistadores negros: africanos armados en la temprana Hispanoamérica", en J. M. de la Serna (coord.), *Pautas de convivencia étnicas en la América Latina colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 19-72.

REYNOSO Medina, Araceli, 2010, "Aquí todos somos libres… La población de Igualapa. 1650-1750", en J. M. de la Serna (ed.), *De la libertad y la abolición: africanos y afrodescendientes en Iberoamérica*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 161-178.

RUIZ Álvarez, Eduardo, 1923, *Un idilio a través de la guerra: novela histórica*, México, Librería de la Vda. De Ch. Bouret.

RUIZ Rodríguez, Carlos, 2001, *Sones de Artesa de San Nicolás Tolentino, Guerrero*, tesis, México, UNAM, Escuela Nacional de Música.

_____, 2004, *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca*, México, El Colegio de México.

_____, 2013, "Del fandango al baile de artesa. Declive, resurgimiento y sobrevivencia de una tradición musical de la Costa Chica", en Amparo Sevilla (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 249-266.

_____, 2016, "El ensamble instrumental del fandango de artesa y el occidente sudánico africano", en Carlos Ruiz (coord.), *La presencia africana en la música de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 175-214.

RUIZ Torres, Rafael A., 2011, "La música en la Ciudad de México, siglos XVI-XVIII: una mirada a los procesos culturales coloniales", tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

_____, 2013, "El fandango en España y América", en Amparo Sevilla (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 19-54.

_____, 2016, "El pasado musical africano", en Carlos Ruiz (coord.), *La presencia africana en la música de Guerrero*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 17-30.

SERNA, Juan Manuel de la (coord.), 2005, *Pautas de convivencia étnica en la América Latina colonial (indios, negros, pardos, mulatos y esclavos)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Gobierno del Estado de Guanajuato.

SEVILLA Villalobos, Amparo, 2013, "El fandango ayer y hoy", en A. Sevilla, *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 9-18.
THOMAS, Hugh, 1998, *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*, Barcelona, Planeta.
TIBÓN, Gutierre [1961], 1981, *Pinotepa Nacional. Mixtecos, negros y triques*, México, Posada.
TURRENT, Lourdes, 1996, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
VALLE, Amado del [1877], 1970, *Velorio costeño y hora fatal de un ranchero*, recopilación de Alfonso Moar Prudente, Oaxaca, H. Ayuntamiento de Santiago Pinotepa Nacional.
WIDMER, Rolf, 1990, *Conquista y despertar de las costas de la Mar del Sur (1522-1680)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
VARGAS García, Andrea Berenice, 2015, "Sueño que tanto soñé… La recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo, Costa Chica, Oaxaca", tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
_____, 2017, "Música y danza afromexicana: reivindicación, invención y (e)utopía en la Costa Chica", tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
VELÁZQUEZ, María Elisa y Gabriela Iturralde (comps.), 2005, *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
_____, 2016, *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*, México, Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
VILLANUEVA, René, 1999, *Guerrero: música y cantos*, México, Instituto Politécnico Nacional.

Hemerografía

AGUIRRE Beltrán, Gonzalo, 2001, "Bailes de Negros", *Desacatos*, núm. 7, otoño, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 151-156.
AÑORVE Zapata, Eduardo, 2007, "Afromexicanos: entre negros y mestizos", *Diario de Campo*, suplemento 42, marzo-abril, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 110-125.
COOLEN, Michael T., 1984, "Senegambian Archetypes for the American Folk Banjo", *Western Folklore*, núm. 43, pp. 347-371.
_____, 1991, "Senegambian Influences on Afro-American Musical Culture", *Black Musical Research Journal*, vol. 11, núm. 1, primavera, pp. 1-18.

GONZÁLEZ Díaz, Yuri Pavel, 2013, "Palenques y cimarrones en la Nueva España", *Arqueología Mexicana*, vol. XIX, núm. 119, enero-febrero, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 63-67.

LEWIS, Laura A., 2000, "Black, Black Indians, Afromexicans: The Dynamics of Race, Nation, and Identity in a Mexican 'moreno' Community (Guerrero)", *American Ethnologist*, vol. 7, núm. 4, noviembre, pp. 898-926.

MARTIN, Denis-Constant, 1991, "Filiation of Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins", *Black Music Research Journal*, vol. 11, núm. 1, primavera, pp. 19-38.

MARTÍNEZ de la Rosa, Alejandro, 2010, "Las tarimas de percusión de la costa del Pacífico mexicano. El dilema de un origen", *Boletín Oficial de Antropología*, nueva época, septiembre-diciembre, núm. 90, pp. 19-27.

_____, 2011, "Censura de la Inquisición: 231 años de un son mexicano", *Boletín de Antropología*, nueva época, enero-abril, núm. 91, pp. 22-26.

_____, 2013, "Las mujeres bravas del fandango. Tentaciones del infierno", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XXXIV, núm. 133, invierno, pp. 117-139.

MAYRÉN Santos, Primitivo Efrén, 2003, "De cómo rescatamos los sones de artesa en El Ciruelo", *Revista Fandango*, núm. 3, invierno, pp. 14-15.

MÉNDEZ Tello, Candelaria Donají, 2003, "La artesa de Toño Mayo (parte II y última)", *Revista Fandango*, núm. 3, invierno, pp. 12-13.

MOEDANO, Gabriel, 1988, "El arte verbal afromestizo de la Costa Chica de Guerrero. Situación actual y necesidades de su investigación", *Anales de Antropología*, vol. 25, núm. 1.

MOTTA Sánchez, J. Arturo, 2006, "Tras la heteroidentificación. El movimiento negro costachiquense y la selección de marbetes étnicos", *Dimensión Antropológica*, vol. 38, pp. 115-150.

OSLENDER, Ulrich, 2003, " 'Discursos ocultos de resistencia': tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana", *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 30, enero-diciembre, pp. 203-235.

REYNOSO Medina, Araceli, 2005, "Revueltas y rebeliones de los esclavos africanos en la Nueva España", *Revista del Cesla*, núm. 7, Polonia, pp. 125-134.

RUIZ Rodríguez, Carlos, 2007a, "Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica", *Diario de Campo*, suplemento núm. 42, marzo-abril, María Elisa Velázquez y Ethel Correa (coords.), "Africanos y afrodescendientes en Acapulco y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca", pp. 128-139.

_____, 2007b, "Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas", *TRANS Revista Transcultural de Música*, julio, núm. 11.

_____, 2011, "En pos de África: El ensamble instrumental del fandango de artesa en la Costa Chica", *Revista Cuicuilco*, nueva época, vol. 18, núm. 51, mayo-agosto, pp. 43-62.

Páginas electrónicas

DOMÍNGUEZ Domínguez, Citlali, 2016, "Entre resistencia y colaboración: los negros y mulatos en la sociedad colonial veracruzana, 1570-1650", *e-Spania Revue interdisciplinaire d'études hispaniques, médiévals, et modernes*, núm. 25; disponible en: https://e-spania.revues.org/25936, fecha de consulta: 29 de julio de 2017.

ORGANISTA Mora, Odilia y Eduardo L. Espinosa, 2012, "El baile de artesa, su expresión rítmica y la identidad cultural de los afrodescendientes de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca", ponencia disponible en: http://pages.ucsd.edu/~lzamosc/ERIPpapers2013/Organista_Odilia_y_Espinosa_Eduardo.docx, fecha de consulta: 30 julio de 2017.

TRANS-ATLANTIC Slave Trade Database, disponible en: http://www.slavevoyages.org/tast/assessment/estimates.faces

Repertorio

Las piezas musicales[1] que se presentan a continuación son composiciones originales de Primitivo Efrén Mayrén Santos, y fueron registradas *in situ*, a las afueras de la localidad de El Ciruelo (Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca), lugar sugerido por los propios músicos. La grabación de este material se realizó a petición *ex profeso*, en el marco de mi investigación sobre la recuperación del fandango de artesa (Vargas, 2015), y que coincidió con la intención de los músicos de registrar algunas de las composiciones de Primitivo Efrén Mayrén Santos, antes de que el artesero pudiera olvidarlas. El registro fonográfico estuvo a cargo de Manuel Alejandro López Jiménez, asistido por José Andrés García Méndez, Liliana Jamaica Silva y quien esto escribe. El orden del repertorio (sones y sus respectivas versadas de entrada y salida) fue seleccionado por Primitivo Efrén Mayrén Santos. Asimismo, el

[1] Según la referencia a la denominación de Efrén Mayrén, todas las piezas corresponden al género son-chilena. Carlos Ruiz también identifica nombres parecidos ("sones achilenados", "son tipo chilena") propios del fandango de artesa de El Ciruelo (Ruiz, 2004: 34). En la letra *El fin* (pieza 2 del repertorio), don Efrén enfatiza el género son-chilena como el que ejecutan Los Reyes del Fandango.

timbre y volumen de la instrumentación musical de cada una de las piezas tuvo el visto bueno de los músicos y bailadores.

En todas las piezas musicales se escuchan los versos de salida, redobles y golpes sobre la artesa de Cristian Jafet López Herrera, Suceth Palacios Ávila, Víctor Manuel Herrera Santos, Litzi Rubí García Mayrén, Rangel Hernán Sánchez Colón, Alma Delia Mayrén Cruz, Catalino Arlindo Mayrén Cruz, Gustavo Hernández Hernández, Flor Bellanida Hernández Mariano, Perla Cecilia Santos Sandoval, Yael Mayrén Saguilán, Román Isaac Hernández Mariano y Dulce María Santos Sandoval. Los versos de entrada se escuchan en la voz de Primitivo Efrén Mayrén Santos y Dulce María Santos Sandoval.

1. *Los negros de la costa*
   Recitado en voz de Primitivo Efrén Mayrén Santos.

   Soy el negro de la costa
   y represento a los negros.
   De Tapextla hasta Collantes,
   mi pueblo es El Ciruelo.

   Represento a La Boquilla Chicometepec,
   a Morelos y El Potrero,
   y al Cerro de la Esperanza
   porque todos somos negros.

   Acá en la costa se baila
   el fandango de la artesa.

También queremos bailar
allá en la Guelaguetza.

Con gusto le estoy hablando
a este público entero,
porque queremos bailar
allá en Lunes del Cerro.

Represento a Santo Domingo,
a San José Estancia Grande,
a San Juan Bautista Lo de Soto
y también a Llano Grande.

Al poblado El Maguey,
a Rancho Nuevo y El Cortijo,
también a El Alacrán
porque todos somos los mismos.

Represento a Lo de Candela,
también a Lo de Mejía,
al Paso del Jiote, a Cerro Blanco
y a Los Pocitos, que nunca se olvidarían.

Represento al Charquito, a La Boquilla
a Cuyuche, a Río Viejo,
también a Charco Redondo,
a Chacahua y a Pueblo Nuevo.

Represento a Tecoyame,
a Cahuitán, a La Culebra.
También voy a mencionar
a Llano Grande Tapextla.

Represento a El Callejón,
represento a Corralero,
a Pie del Cerro, a Minitán
y también a Lagartero.

Represento a Tacubaya, a San Pedro
y a La Cañada del Marqués.
A Llano La Vaca, a Vista Hermosa,
a La Cañada del Totomoxtle que nunca la olvidaré.

Represento al Paso de la Garrocha,
a La Tuza, y a otros pueblos que no sé.
A Río Grande, a Santa Rosa,
también a Tututepec.

2. *El fin*

Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Tirso Pablo Salinas Palacios (violín).

De la Costa al Papaloapan (*bis*)
les venimos a cantar,

estos sones de la artesa
les vamos a presentar,
le pido a los bailadores
que empiecen a redoblar (*bis* toda la estrofa).

Le canto este son chilena (*bis*)
a las mujeres bonitas.
A las que dejé en mi tierra
y a las de Loma Bonita (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Le canto este son chilena (*bis*)
para que lo baile usted,
mujeres de Loma Bonita
y mujeres de Tuxtepec (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Las costeñas de Guerrero (*bis*)
y también las de Oaxaca
se mueven muy sabrosón
como las del Papaloapan (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Bonita oaxaqueñita (*bis*)
qué linda, bella eres tú
pero ya me está pesando
que no te vi en toda mi juventud (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Tócale Rogelio Calvo (*bis*)
no te canses de tocar,

para que salga a bailar
tu prenda amada Soledad (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Tócale Rogelio Calvo (*bis*)
ejecuta ese violín,
para que siempre nos recuerden
que ya se nos acerca el fin (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa y línea 3 y 4).

Este son fue compuesto en homenaje a Rogelio Calvo Roque, maestro y querido amigo artesero de don Efrén y el resto del grupo de artesa de El Ciruelo. A la vez, es un elogio a la belleza de las mujeres costeñas, y don Efrén le recuerda a Rogelio –y tal vez a sí mismo– la inclemencia de los años que pasan.

3. *Los Reyes del Fandango*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Vicente Salinas Herrera (violín).

Somos los Reyes del Fandango
estamos constituidos (*bis* 1 y 2),
otros quieren emplumar
para ganarnos el bolido [*sic*] (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

A los Reyes del Fandango
no los podrán alcanzar (*bis* 1 y 2),

aunque quieran tener plumas
y alas para volar (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Hay que saberlo pedir,
pedirlo con mucha labia (*bis* 1 y 2).
El que nos brindó su apoyo
fue el capitán Carlos Sarabia (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Al capitán Carlos Sarabia
lo vamos a recordar (*bis* 1 y 2)
porque les dio la enseñanza
a la Orquesta Reyna del Mar (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Somos una organización
no somos una aventura (*bis* 1 y 2),
pegado a la tradición
para realzar la cultura (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Al capitán Carlos Sarabia
lo vamos a recordar (*bis* 1 y 2)
porque les dio la enseñanza
a la Orquesta Reyna del Mar (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Hablemos bien de Sarabia
porque es de buen corazón (*bis* 1 y 2),
pero ahí si nos falló
en el camino al Camarón (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

En el camino al Camarón
por el ramal principal (*bis* 1 y 2),
que ha sido el camino viejo
que nos conduce hasta el mar (*bis* 3 y 4) (*bis* toda la estrofa).

Si preguntan quién cantó
no les nieguen la verdad,
díganles que Mayrén fue,
pronto se retirará.
Si lo quieren conocer,
háblenle y se quedará (*bis* 5 y 6) (*bis* toda la estrofa).

Como líder de la agrupación, don Efrén se encarga de buscar distintas vías para obtener recursos financieros para el grupo de artesa y su otro proyecto, la Orquesta Reyna del Mar. Esta pieza es un agradecimiento explícito.

4. *La doncellita*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Tirso Pablo Salinas Palacios (violín).

Le digo a las estrellas
lo que a mí me ha sucedido (*bis* 1 y 2),
enamoré a una doncella
pero ella no quiere conmigo (*bis* 3 y 4).

Amigo, ¿cómo le haré
con esa mujer que quiero? (*bis* 1 y 2)
Le hablo con palabras tiernas
y todavía no le puedo (*bis* 3 y 4).

Si no me da sus amores,
le digo a la doncellita (*bis* 1 y 2),
tan siquiera que me enseñe
me enseñe su pedradita (*bis* 3 y 4).

Le pregunto a las estrellas
qué será lo que yo siento (*bis* 1 y 2),
es algo por esa mujer
que traigo en el pensamiento (*bis* 3 y 4).

Un día me puse a pensar,
no sé lo que me pasó (*bis* 1 y 2),
pensar en la mujer divina
la que dios me señaló (*bis* 3 y 4).

Le pregunto a las estrellas
qué será lo que yo siento (*bis* 1 y 2),
es algo por esa mujer
que traigo en el pensamiento (*bis* 3 y 4).

5. *Mi guitarra y mi botella*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Vicente Salinas Herrera (violín).

Gozaba con mi morena (*bis*)
cuando la tenía presente,
ahora nomás me quedó (*bis*)
la botella de aguardiente (*bis* toda la estrofa).

Se acabaron mis ilusiones (*bis*),
mis pensamientos cambiaron,
ahora nomás me han quedado (*bis*)
las penas que tú me has dado (*bis* toda la estrofa).

Mi guitarra y mi botella (*bis*)
yo las quiero con fervor,
porque me hacen recordar (*bis*)
a la dueña de mi amor (*bis* toda la estrofa).

Mi guitarra y mi botella (*bis*)
ésas son mis compañeros [*sic*],
me han ayudado a olvidar (*bis*)
a la mujer que más quiero (*bis* toda la estrofa).

Mi guitarra y mi botella (*bis*)
me acompañan por doquier,

me han ayudado a olvidar (*bis*)
a aquella ingrata mujer (*bis* toda la estrofa).

La botella es mi alegría (*bis*)
siempre que la cargo llena,
cuando la traigo vacía (*bis*)
ya son más duras mis penas (*bis* toda la estrofa).

Cuando veo a mi botella (*bis*)
luego me pongo contento,
no nomás es por la botella (*bis*)
es por lo que trae adentro (*bis* toda la estrofa).

Tal vez la pieza más emotiva de este repertorio, "Mi guitarra y mi botella", en la cual el violín de Vicente y la voz de don Efrén nos transmiten la desesperanza que trae consigo el desamor, y la búsqueda de consuelo en el fondo de una botella de aguardiente.

6. *La Torres García*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Tirso Pablo Salinas Palacios (violín).

Quisiera subir al cielo
por una Torres García,
para ir a venerar
al ángel que me guía (*bis* toda la estrofa).

Después subir y bajar
por esa Torres García (*bis* los dos versos).

Un ángel ya me dirá
qué voy a hacer acá en la tierra,
si tengo que venerar
a la mujer que me quiera (*bis* toda la estrofa).
Ya sería mi devoción
de estar siempre junto a ella (*bis* los dos versos).

Justina por tus amores
traigo el alma hecha pedazos
ven a calmar mis dolores,
arrúllame con tus brazos (*bis* toda la estrofa).
Eres un prensil de flores
y tienes lindos ojazos (*bis* los dos versos).

En aquel prensil de flores
ahí está una florecita,
rodeada de girasoles
pero ella es la más bonita (*bis* toda la estrofa).
Me engalanan sus aromas
de aquella bella rosita (*bis* los dos versos).

La viuda cuando va a misa
en la puerta resplandece,
el zacatito que pisa

si está seco, lo enverdece (*bis* toda la estrofa)
Cuando regresa a su casa
el camino se le florece (*bis* los dos versos).

Para mí serán las viudas,
es por el gran sacramento
que debo poner la mano
donde se la puso el muerto (*bis* toda la estrofa).
Y es un don que dios me dio,
y lo conservo por dentro (*bis* los dos versos).

7. *Me asustó el tiburón*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Vicente Salinas Herrera (violín).

Un día estando en Puerto Ángel
salí del muelle a pescar.
Eran las nueve del día
partiendo al fondo del mar.
Veintisiete pies la lancha,
su motor acelerado,
íbamos con la intención
traer el mejor pescado.
Ay ay ay
ay ay ay
ay ay ay ay ay ay ay

íbamos con la intención
traer el mejor pescado.

Ese día fui a pescar
con mis dos grandes amigos,
también les voy a contar
cómo fue lo sucedido.
Había pescado una lora,
la trabé con el arpón.
el gran susto que llevé
al ver cerca un tiburón.
Ay ay ay
ay ay ay
ay ay ay ay ay ay ay
el gran susto que llevé
al ver cerca un tiburón.

Me sentía acobardado,
le hablaba a Memo y a Chico,
me hablaba desesperado
"sáquenme para lo seco".
No fui yo el asustado
ahí se los diré enseguida:
el que se llevó el gran susto
fue el señor Francisco Ziga.

Ay ay ay
ay ay ay
ay ay ay ay ay ay ay
el que se llevó el gran susto
fue el señor Francisco Ziga.

Cuando salieron del puerto
salieron a la ligera,
porque iban a pescar
hasta allá, Punta Tijera.
Llegando a Punta Tijera
se pusieron a pescar,
pero Ziga no pensaba
lo que le iba a ocasionar.
Ay ay ay
ay ay ay
ay ay ay ay ay ay ay
pero Ziga no pensaba
lo que le iba a ocasionar.

Ziga se puso a pensar,
al ver el tiburón gata,
"me come este tiburón
y se queda sola mi chata".
Memo siendo pescador

le daba mucho valor,
pero no se controlaba
le temblaba el corazón.
Ay ay ay
ay ay ay
ay ay ay ay ay ay ay
pero no se controlaba
le temblaba el corazón.

También Chico le decía:
"no te asustes compañero",
el tiburón ya se fue,
deja de bastante miedo.
Ziga muy desesperado
se sentía malprotegido,
pensaba en su mujer,
también pensaba en sus hijos.
Ay ay ay
ay ay ay
ay ay ay ay ay ay ay
pensaba en su mujer,
también pensaba en sus hijos.

8. *Oaxaca, México*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Tirso Pablo Salinas Palacios (violín).

Para empezar a bailar
hay que redoblar primero (*bis* 1 y 2),
juntamente a zapatear
revoleando su pañuelo (*bis* 3 y 4).

De México he venido
a cantar a otro país (*bis* 1 y 2),
para que toditos bailen,
todos los que están aquí (*bis* 3 y 4).

Mi señor Barack Obama
salga a bailar este son (*bis* 1 y 2),
con las guapas mexicanas
alegres de corazón (*bis* 3 y 4).

Le pido al público entero
salgan todos a bailar (*bis* 1 y 2),
ahora que estamos en su país,
en la mera capital (*bis* 3 y 4).

A Barack Obama yo lo estimo
como si fuera mi hermano (*bis* 1 y 2),

por venir a su país
quiero me brinde su mano (*bis* 3 y 4).

Mi señor Barack Obama
óigalo muy bien usted (*bis* 1 y 2),
le dedico este son chilena
y hágame una merced (*bis* 3 y 4).

Mi señor Barack Obama
óigalo muy bien usted (*bis* 1 y 2),
ahora que estoy en su país
quiero rendirme a sus pies (*bis* 3 y 4).

Este son hace referencia a la participación de Los Reyes del Fandango en el Smithsonian Folklive Festival (Washington, D.C., Estados Unidos) en 2010. Las expectativas de los migrantes costeños de encontrar una vida mejor al otro lado de la frontera, y el significativo hecho de que el grupo de artesa haya tenido la oportunidad de participar en este evento, están implícitos en estos versos dedicados al entonces presidente estadunidense Barack Obama.

9. *Susana*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Vicente Salinas Herrera (violín).

Soy un negro de la costa
nací a la orilla del mar,

pero son grandes mis sueños
quiero a una Susana Harp (*bis* toda la estrofa).
Siendo una mujer bonita
que nació en la capital (*bis* los dos versos).

Susana eres bonita
me tienes apasionado,
cada vez que yo te veo
me siento desesperado (*bis* toda la estrofa).
Al ver tus lindos ojitos
quisiera estar a tu lado (*bis* los dos versos).

Si Susana me quisiera
no sé qué haría yo con ella,
cantarle todos los días,
cantarle este son chilena (*bis* toda la estrofa).
Al ser grande mi alegría
por estar juntito a ella (*bis* los dos versos).

Le voy a pedir al cielo
que la ponga en mi camino,
para tropezar con ella
y se acabe mi delirio (*bis* toda la estrofa).
Si yo muero junto a ella
así sería mi destino (*bis* las dos líneas).

Soy el negro de la costa
y le canto a las mujeres,
porque no me queda otra,
ellas son mis bellos placeres (*bis* toda la estrofa).
En Oaxaca, en Guerrero,
en todito el mundo entero (*bis* los dos versos).

En 2012 la Asociación Cultural Xquenda (con apoyo del entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) produjo el segundo fonograma del grupo de artesa cirueleño, titulado *Efrén Mayrén. Los Negros de la Costa*. Agradecido, este son chilena está dedicado a la fundadora de dicha asociación, la cantante Susana Harp.

10. *Felipe Calderón*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Tirso Pablo Salinas Palacios (violín).

Le canto este son chilena
a usted, Felipe Calderón,
porque usted fue el presidente
de todita la nación (*bis* toda la estrofa).

Oiga usted, mi presidente
no me vaya a echar al olvido.
Le pido que me conceda
que un día platique conmigo (*bis* toda la estrofa).

Yo como soy de provincia
me dicen el provinciano,
pero sí tengo el orgullo
que también soy mexicano (*bis* toda la estrofa).

Le canto este son chilena
a todita la nación,
para pedirle al gobierno
que vea por la marginación (*bis* toda la estrofa).

A usted Felipe Calderón,
se lo digo con franqueza,
le pido que usted me apoye
con el fandango de la artesa (*bis* toda la estrofa).

El fandango de la artesa
ha sido tradicional,
en la costa se bailaba
en la fiesta patronal (*bis* toda la estrofa).

Le canto este son chilena
con todo mi corazón,
para contarle mis penas
a usted, Felipe Calderón (*bis* toda la estrofa).

Mis penas son las siguientes,
hoy se las voy a contar,

quiero ser favorecido
con el Premio Nacional.

Los indígenas y los negros
debemos ser apoyados,
por aquellas tradiciones
que los viejos nos han dejado (*bis* toda la estrofa).

Por eso siempre les digo,
adoptemos las costumbres
para que en la vida real
tener algo que nos alumbre (*bis* toda la estrofa).

Otra pieza con dedicatoria. Sin embargo, en ésta se manifiesta el reclamo, la exigencia del reconocimiento. Contra la incertidumbre: la tradición musical.

11. *Mi último deseo*
Intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos (voz y tambor), José Luis Torres Toscano (guitarra) y Vicente Salinas Herrera (violín).

Cómo me encanta la música,
aún no la sé dominar.
Cuando llego a los fandangos
luego me da por cantar.
Y los músicos se niegan
no me quieren acompañar (*ter*).

Yo les canto mi chilena
al pie de un matón de fresa,
así poderles explicar
la historia de la artesa,
en aquellos tiempos se bailaba
en todititas las fiestas (*ter*).

Con gusto les contaré
les diré con toda el alma,
del fandango de la artesa
y del Trío Santa Quilama,
así fueron mis deseos
la historia voy a explicarla (*ter*).

Ya les sale a relucir
lo que yo tanto anhelaba:
el fandango de la artesa
que aquellos viejos bailaban,
la Orquesta Reyna del Mar
y el Trío Santa Quilama (*ter*).

Tres cosas traigo en el alma
con las que tanto soñé,
mis sueños se han realizado
hoy mismo se los diré,
pronto lo van a escuchar,

es el fandango de la artesa,
el Trío Santa Quilama
y la Orquesta Reyna del Mar (*ter*).

Al Trío Santa Quilama
lo tendrán que recordar,
al fandango de la artesa
y a la Orquesta Reyna del Mar.
Porque al correr de los años
se pudieron rescatar (*ter*).

Serán mis últimos deseos,
los que yo tanto anhelaba:
la Orquesta Reyna del Mar,
el Trío Santa Quilama
y el fandango de la artesa
que aquellos viejos bailaban (*ter*).

Ya les saqué a relucir
lo que yo tanto anhelaba:
el fandango de la artesa
que aquellos viejos bailaban,
la Orquesta Reyna del Mar
y el Trío Santa Quilama (*ter*).

"Mi último deseo" es un son chilena en el que don Efrén se confiesa, entre sereno y sosegado. El Trío Santa Quilama, la Orquesta Reyna del Mar y desde luego, su grupo de artesa, Los Reyes del Fandango, son la viva muestra de sus sueños materializados. Nos cuenta no sólo de los logros obtenidos, sino del carácter solitario de este artesero, que teme ser el único –el último– interesado y comprometido en rescatar esta música.

FI / 1 cd / Tm 0071

Sueño que tanto soñé… Los Reyes del Fandango. La artesa de El Ciruelo / Autora, Andrea Berenice Vargas García – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019.

1 fonograma en disco compacto : aleación metálica (01:10:36 hrs.) + 1 libro (216 pp. : 2 mapas : fotos : incluye bibliografía). – (Testimonio Musical de México, número 71).

Patrimonio cultural de los afromexicanos de la Costa Chica

Disco (01:10:36 hrs.): 1. Los negros de la costa (autor e intérprete: Primitivo Efrén Mayrén Santos, voz) – 2. El fin (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra ; Tirso Pablo Salinas Palacios, violín) – 3. Los Reyes del Fandango (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra ; Vicente Salinas Herrera, violín) – 4. La doncellita (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra ; Tirso Pablo Salinas Palacios, violín) – 5. Mi guitarra y mi botella (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos :

intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra ; Vicente Salinas Herrera, violín) – 6. La Torres García (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra ; Tirso Pablo Salinas Palacios, violín) – 7. Me asustó el tiburón (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra ; Vicente Salinas Herrera, violín) – 8. Oaxaca, México (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra : Tirso Pablo Salinas Palacios, violín) – 9. Susana (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra ; Vicente Salinas Herrera, violín) – 10. Felipe Calderón (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor ; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Toscano, guitarra ; Tirso Pablo Salinas Palacios, violín) – 11. Mi último deseo (autor: Primitivo Efrén Mayrén Santos : intérpretes: Primitivo Efrén Mayrén Santos, versos de entrada, voz y tambor; Dulce María Santos Sandoval, versos de entrada ; José Luis Torres Toscano, guitarra ; Vicente Salinas Herrera, violín ; Alma Delia Mayrén Cruz ; Catalino Arlindo Mayrén Cruz : Cristian Jafet López Herrera ; Dulce María Santos Sandoval ; Flor Bellanida Hernández

Mariano ; Gustavo Hernández Hernández ; Litzi Rubí García Mayrén ; Perla Cecilia Santos Sandoval ; Rangel Hernán Sánchez ; Román Isaac Hernández Mariano ; Suceth Palacios Ávila ; Víctor Manuel Herrera Santos ; Yael Mayrén Saguilán, bailadores de artesa y versos de salida).

Cuidado de la edición, Benjamín Muratalla : Diego Alonso López López
Grabación, Manuel Alejandro López Jiménez
Edición y masterización de audio, Javier Cortés Figueroa
Diseño de portada y formación, Óscar Villafañez González
Fotografías, Andrea Berenice Vargas García

ISBN: 978-607-539-256-1

Resumen: el presente fonograma, integrado por once piezas interpretadas por Los Reyes del Fandango, permite realizar un viaje por la tierra costachiquense de El Ciruelo, Oaxaca. Su representante, el tamborero y versador Primitivo Efrén Mayrén Santos, da testimonio de su vida, saberes y experiencias en torno al rescate de la tradición del fandango de artesa, fenómeno musical y cultural investigado desde la perspectiva antropológica.

Español

El Ciruelo, Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca
1. Música tradicional – México 2. S. XXI 3. Santiago Pinotepa Nacional – El Ciruelo – Costa Chica – Oaxaca 4. Grabaciones – Antropología 5. Fandango – Artesa – Baile 6. Son – Chilena 7. Afromexicanos 8. Estudios Musicales – México.

Testimonio Musical de México
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

1. Testimonio Musical de México
2. Danzas de la Conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. Banda de Tlayacapan
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música indígena del Istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México. Antología
16. Corridos de la Revolución. Volumen 1
17. Música campesina de Los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco. Volumen 1
19. El son del sur de Jalisco. Volumen 2
20. Corridos de la Rebelión cristera
21. Música de la Costa Chica
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche
23. *In Xóchitl In Cuícatl.* Cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero

24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha
25. *Stidxa riunda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa*. Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño
26. Corridos zapatistas. Corridos de la Revolución. Volumen 2
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. *Lani Zaachila yoo.* Fiesta en la Casa de Zaachila
29. Tesoro de la música norestense
30. Voces de Hidalgo: la música de sus regiones (dos discos)
31. Dulcería mexicana; arte e historia
32. Música popular poblana
33. Soy el negro de la Costa. Música y poesía afromestiza de la Costa Chica
34. Festival costeño de la danza
35. Los concheros al fin del milenio
36. No morirán mis cantos... Antología. Volumen I. Homenaje a la maestra Irene Vázquez Valle
37. Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte
38. Atención pongan señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica
39. A la trova más bonita de estos nobles cantadores... Grabaciones en Veracruz de José Raúl Hellmer
40. La Banda Mixe de Oaxaca. La tradición musical de un pueblo en la Ciudad de México. Premio Nacional de Ciencias y Artes en el campo de Artes y Tradiciones Populares 2000
41. *Ki'ichkelem* Tata Dios. Música ritual del oriente de Yucatán
42. *Guelaguetza*. Dar y recibir, tradición perenne de los pueblos oaxaqueños. Banda Filarmónica de Yatzachi el Bajo, Oaxaca, A.C.
43. Evocaciones de la máquina parlante. Albores de la memoria sonora en México

44. Manuel Pérez Merino. Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
45. *Xochipitzahua*, flor menudita. Del corazón al altar. Música y cantos de los pueblos nahuas. El hablar florido del corazón nahua
46. *Yúmare o'oba.* Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
47. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara (1994). Volumen I (dos discos)
48. Música de Nuestros Pueblos: Archivos de Samuel Martí
49. Músicos del Camino Real de Tierra Adentro (dos discos)
50. En el lugar de la música. Testimonio Musical de México. 1964-2009 (cinco discos)
51. … Y la música se volvió mexicana (seis discos)
52. Soy del barrio de Santiago. *Tatá* Benito. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla, 1862-2012 (dos discos)
54. De la sierra morena vienen bajando, zamba, ay, que le da...
55. El son mariachero de *La Negra*: de "gusto" regional independentista a "aire" nacional contemporáneo (dos discos)
56. Buenas noches Cruz Bendita… Música ritual del Bajío (dos discos)
57. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara (2010 y 2011). Volumen II (dos discos)
58. Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos (dos discos)
59. ¡Arriba el Norte…! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana (un disco). Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana (un disco)
60. *¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli!* La Danza de Cuanegros
61. El corrido zacatecano (dos tomos, seis discos)
62. Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México. Volumen I (tres discos)

63. Un suspiro al trovador. Música mexicana del siglo XIX del Archivo musical del Castillo de Chapultepec
64. Un siglo de registros musicales entre coras y huicholes (*náayari* y *wixárika*) (dos discos)
65. ¡No te arrugues cuero viejo…! La tambora ranchera de Los Altos de Jalisco y el sur de Zacatecas
66. Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía (tres discos)
67. *Aj jats'jobeno tä t'säk t'sit.* Resonancias y vientos ancestrales. Los tamborileros de Tucta
68. Y hasta la aves cantan cuando el árbol reverdece... La presencia de don Laco en la Huasteca
69. Música ritual de un pueblo huave
70. Cantares de ceremonia y toques de obligación en el rito actual de los concheros (tres discos)

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto Hernández
Director General

Aída Castilleja González
Secretaria Técnica

Rebeca Díaz Colunga
Coordinación Nacional de Difusión

Mayra Mendoza Avilés
Dirección de Divulgación

Benjamín Muratalla
Subdirector de la Fonoteca

Sueño que tanto soñé…
Los Reyes del Fandango. La artesa de El Ciruelo,
número 71 de la serie Testimonio Musical de México, se terminó de imprimir en junio de 2019 en los talleres gráficos de Impresos Litográficos, ubicados en Río Aguanaval 9, Col. Real del Moral, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09010, Ciudad de México. El tiraje es de 1 000 ejemplares. La edición se realizó en la Coordinación Nacional de Difusión del INAH. Óscar Villafañez González, diseño de portada y formación; Benjamín Muratalla y Diego Alonso López López, cuidado de la edición.
Se emplearon los tipos Electra LT, Trade Gothic LT e ITC Garamond.