

El burro que ríe y canta. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina.

Vargas-García, Berenice.

Cita:

Vargas-García, Berenice (2021). *El burro que ríe y canta. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina. La Manta y la Raya*, (12), 20-34.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/aberenice.vg/6>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pxv9/5zA>

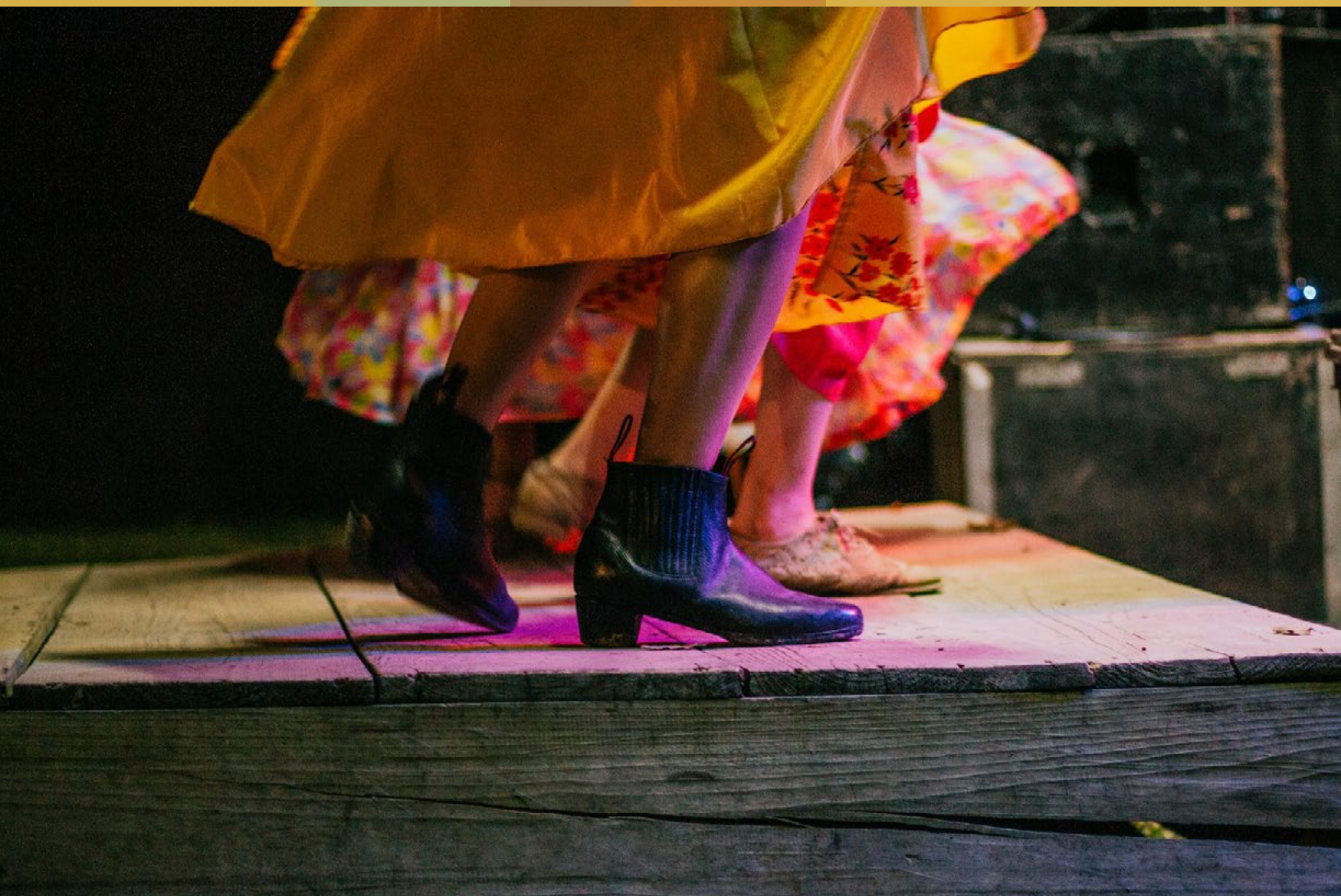


Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 12



Gustavo Cristobal

Universos sonoros en diálogo





EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

DEIRDRE CASSAN 10.
ALEC DEMPSTER 77.
AGUSTÍN ESTRADA 44.
MOISÉS FUENTES CHAGALA 6.
FRANCISCO GARCÍA RANZ 51.
FABIOLA GAYTÁN 18, 19.

portada

Isla de Tacamichapan,
Gustavo Cristobal, 2017.

contraportada

Fandango en Chacalapa,
Moisés Fuentes Chagala, 2017.

RUY GUERRERO 35-40.
MARIO HERNÁNDEZ 4, 51.
HUGO MORENO GONZÁLEZ 42.
PEDRO MUÑOZ SÁNCHEZ 20.
FELIPE OLIVEROS 45.
MANUEL UNIGARRO 9.

NATSE ROJAS ZÁRATE 81.
DEBORAH SMALL 41-43, 79.
SERGIO A. VÁZQUEZ RODRÍGUEZ 47.
FOTOS ARCHIVO 2-3, 5, 55.



Cosamaloapan, Veracruz, 1ª mitad del siglo XX.

• Época 1, número doce, marzo 2021. La Manta y La Raya, revista semestral. Editores responsables: AAL, FGR. Número de Reserva en INDAUTOR: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Título: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido: en trámite. Domicilio: Buenavista Núm. 34 Barrio Los Reyes Tepoztlán, 62520. Morelos, México.

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org



CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
ALEJO CARPENTIER	
<i>Virtuosismo y rutina</i>	7
§ DIJERA USTED	
JOSÉ CÁNDIDO	
<i>El granero del mundo.</i>	
<i>Relato de la tradición tének</i>	8
§ ASÍ, COMO SUENA	
JULIA LÓPEZ VALENZUELA	
<i>Fandango Feminista</i>	10
§ PALOS DE CIEGO	
ANDREA BERENICE VARGAS GARCÍA	
<i>El burro que ríe y canta. Esbozo antropológico de un instrumento musical:</i>	
<i>la quijada equina</i>	20
RUY GUERRERO	
<i>Registros de laudería antigua (II)</i>	35
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO	
<i>El Baile de tarima</i>	41
§ RECIO Y CLARITO	
RUBÍ DEL CARMEN OSEGUERA RUEDA	
<i>Las bailadoras del Sur</i>	43
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
MOISÉS FUENTES CHAGALA	
<i>Una primera retrospectiva</i>	53
§ BONUS TRACK	
<i>Una selección de textos y versos del libro</i>	
<i>"Voces y cantos de la tradición"</i>	74

En esas están aquellas voces cuando un aroma intenso parece bajar del cerro (contrapunteándose con esa luz maravillosa de sol que planea sobre el patio arbolado de la casa) cual si fuese un frenético pespunteo de Siquisirí, ejecutado a la usanza del viejo Esteban Utrera. *Suaves notas de lavanda y jazmín* inundan de súbito el ambiente y me hacen recordar que en el Playón de Los Reyes, el café primaveral y las complicidades de la amistad sirven de levantisco pretexto para fabular andanzas futuras. Es en ese preciso momento, justo entonces, que se revela a la concurrencia de aquel Playón el secreto mejor guardado de aquellos días. La celebración será como lo marcan los cánones: con manteles largos, mole de cazuela y sonecitos de la tierra.

Cuando esto sucedió, me refiero a aquella mañana de sol primaveral que presagió la celebración de vida, la número DOCE ya era algo más que una intuición y se cocinaba a fuego lento, aunque ciertamente le hacían falta algunas piezas para que pudiera encaminarse por sí sola. Como suele ocurrir en otras tantas veces, el azar

y la imprevisibilidad de la vida le confirieron a esta nueva edición su personalidad definitiva y es así como aquí la compartimos con ustedes, amables lectores, confiando sea de su agrado y disfrute. Como se puede constatar a lo largo de los números de la LMyLR nos esforzamos por dar cabida a la mayor cantidad de voces posibles, opiniones, testimonios y pareceres. Y este número DOCE no es la excepción.

Las tradiciones festivas de México y del mundo –junto con las dinámicas cotidianas de la vida comunitaria que las han soportado durante siglos– experimentan nuevos y sofisticados embates. Quizá los más punzantes y nerviosos sean aquellos que transcurren silenciosamente o se desarrollan y enquistan al interior de las propias colectividades de creadoras y creadores culturales. Al mismo tiempo están los cuestionamientos fundamentales que las nuevas generaciones (y los tiempos que vivimos en el país) nos exigen atender: el sistema heteropatriarcal, las distintas formas de violencia y opresión, los privilegios, el clasismo, la desigualdad econó-



“Mujeres del río”, Moisés Fuentes Chagala, ene 2017.

EL BURRO QUE RÍE Y CANTA

ESBOZO ANTROPOLÓGICO DE UN INSTRUMENTO MUSICAL:

LA QUIJADA EQUINA *

Andrea Berenice Vargas García

INTRODUCCIÓN

La antropología implica, en la mayoría de los casos, una considerable porción de *imaginación*. La mirada antropológica, como sostiene Pascal Dibie, realiza lecturas analógicas: imaginativas y a la vez razonadas. Esta mirada “se inscribe en una trayectoria, que tiene algo de jubileo y algo de iniciación, hecha de partidas y regresos, de aperturas y callejones sin salida que, en definitiva, trazan nuestro itinerario intelectual y modelan nuestra vida” [Dibie 1999: 118].

El presente trabajo consiste en un ejercicio de imaginación razonada en torno a un instrumento musical sumamente particular: la quijada equina, la cual durante mucho tiempo pasó sin pena ni gloria dentro de los estudios de la música mexicana, ya fueran desde la musicología, la etnomusicología, la historia, la antropología, la etnohistoria e inclusive los estudios folcloristas.⁽¹⁾

La siguiente descripción —parafraseada de autores como Chamorro [1984] y Contreras [1988], así como de artículos periodísticos y publicaciones electrónicas— comúnmente suele encontrarse en las breves menciones que se hacen sobre este instrumento, palabras más palabras menos:

* Artículo publicado anteriormente en la revista *Cuicuilco* Núm. 66, pp.25,51, may-ago 2016, ENAH, México.



Pedro Muñoz Sánchez

La quijada equina es un idiófono constituido por el maxilar inferior de un burro, mula o caballo con las piezas dentarias flojas, que se percute con la mano en acción directa y/o se luden los dientes y las muelas por medio de un cuerno de venado, un palo de madera o inclusive una varilla de metal, cumpliendo así la función de idiófono percutido y de ludimiento. Este instrumento es común en la montaña de Guerrero, la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y en algunas comunidades del Golfo de México, así como en países latinoamericanos y caribeños. Su procedencia presumiblemente es africana.

Es notorio que no existe una concordancia entre el avivado interés que este instrumento tan sonoro y peculiar incita, y lo que se habla y se escribe sobre él.⁽²⁾

Por ello, este trabajo tiene como objetivo central ofrecer un esbozo antropológico de la quijada como instrumento musical, para contribuir a llenar algunos huecos entre lo escaso que se ha dicho sobre este instrumento, así como destacar el valor que tiene actualmente en algunas tradiciones músico-dancísticas de nuestro país y rendirle honor a los *quijaderos* y, por supuesto, al difunto animal.

En este trabajo me dedicaré al apunte de algunas generalidades acerca de la quijada, para más adelante referirme específicamente a una tradición musical en la que cada día las quijadas son más famosas, más protagonistas, en contraste con otras músicas donde este instrumento se oculta, tímido, tras máscaras y danzas: el son jarocho y la *Danza de los diablos*, respectivamente.

El primero, debido al enorme impacto que ha tenido en la última década —nacional e internacionalmente, y gracias a los medios masivos de comunicación, internet y las redes sociales—, y la segunda, por la fuerza adquirida durante el movimiento etnopolítico por la reivindicación y el reconocimiento de los afromexicanos, específicamente en la Costa Chica.

Antes de comenzar, aclaro que este escrito no tiene la intención de hablar de la quijada en sí misma (aunque se ha dicho poco y hay mucho por decir), sino como señalara Octavio Rebolledo en alusión a otro instrumento musical, el marimbol:

Lo que nos interesa es la “humanidad” en la que él se ha desenvuelto: las personas y las colectividades que lo han acogido y le han permitido seguir vivo, es decir, sonando a través de los años [...] Podré parecer excesivo, pero debemos reconocer que no nos interesa este instrumento en sí mismo, y que si [...] ha motivado nuestro interés es sólo porque lo consideramos expresión de un trozo de humanidad personificada en él. [Rebolledo 2005: 12-13].

ALGUNAS REFERENCIAS HISTÓRICAS DEL USO DE LA QUIJADA EN AMÉRICA

Al parecer, existe consenso uniforme respecto a la procedencia de la quijada como instrumento musical, o al menos a su ejecución, se sostiene que proviene de África. Unánimemente se piensa que la quijada o más bien, los quijaderos fueron traídos al Nuevo Mundo en los barcos esclavistas, repletos de hombres, mujeres y niños de un sin número de sociedades y culturas del Occidente y centro de África, quienes a su llegada a América fueron es-

clavizados y repartidos a lo largo y ancho de todo el continente.

Para sustentar esa afirmación sobre su origen, habría que recurrir a estudios profundos y sistemáticos sobre la presencia de la quijada en las músicas de África, y más específicamente estudios que ubiquen a ese instrumento en el periodo y espacio de la trata esclavista americana desde el siglo XVI.⁽³⁾

Aseverar que la quijada equina como instrumento musical en América proviene de la *música africana* es un argumento que no considera el hecho de que África no es un continente homogéneo, sino que es sumamente diverso étnica, lingüística, cultural y musicalmente [Mintz y Price 2012]. Esta diversidad conglomerada arriba al continente americano y se mezcla y fusiona con la diversidad nativa, europea e inclusive asiática. Es frecuente que respecto a la llamada “música con influencia africana” se parta de posturas estereotipadas y muchas veces erróneas de África y su musicalidad.⁽⁴⁾

Baste decir, por ahora, que el burro doméstico y algunos de sus antepasados efectivamente provienen de África (*Equus africanus asinus*, en el nombre lleva la penitencia). Además, un aspecto importante a considerar es que la práctica americana —en el amplio sentido del término— de tocar la quijada es, si no propia sí más usual, y común históricamente en comunidades descendientes de africanos en todo el continente, y por lo general, el que uso de la quijada como instrumento sonoro se extienda entre la población no afrodescendiente (indígena, por ejemplo), se debe al intercambio cultural, como sucede en el caso de México, como se verá más adelante.

A falta de información sobre el uso de este instrumento en las culturas musicales de África, y más específicamente en aquellas que influyeron en el continente americano desde la época colonial, podría argüirse que más que un instrumento de origen africano, la práctica de ejecutar a la quijada equina como un instrumento sonoro se dio en tierras americanas, como una invención propia de las que más tarde serían las músicas de América.

Lo que sucedió entre la aparición y la llegada del burro a nuestro continente —como animal de carga y como instrumento musical— queda sujeto a muchas y aventuradas conjeturas.

En el caso mexicano es difícil hallar referencias históricas que daten de la Colonia sobre la presencia de la quijada equina como instrumento sonoro, ya fuese en música o danzas, por ello, saber quiénes la ejecutaban, en qué momento y en qué prácticas músico-dancísticas es un enigma que quizá pueda develarse con una rigurosa, minuciosa y paciente búsqueda de fuentes y archivos. Sin embargo, en el caso de la quijada en Perú, donde este instrumento goza de vitalidad actualmente, existen registros de su uso que datan de finales del siglo XVIII, convirtiéndose hasta hoy en los registros más tempranos sobre la presencia de la quijada en América [Cornejo 2012].

Nicomedes Santa Cruz [2004: 29-32] le dedica atención a la quijada considerándola como uno de los instrumentos más representativos del “folclor afroperuano”, sobre todo en géneros musicales como el festejo, el panalivio y en el *son de los diablos*. En sus estudios, así como en los del cubano Fernando Romero [1939], se citan cinco documentos que registran la presencia de este instrumento entre los afroperuanos en los siglos XVIII y XIX. La referencia más temprana corresponde al libro *El lazarillo de ciegos caminantes*, de Alonso Carri de la Vandra, de 1773:

Las diversiones de los negros bozales son las más bárbaras y groseras que se puedan imaginar. Su canto es un aúllo. De ver sólo los instrumentos de su música se inferirá lo desagradable de su sonido. La quijada de un asno, bien descarnada, con su dentadura floja, son las cuerdas de su principal instrumento, que rascan con un hueso de carnero, asta u otro palo duro, con que hacen unos altos y triples tan fastidiosos y desagradables que provocan a tapar los oídos o a correr a los burros, que son los animales más estópidos y menos espantadizos [Carri de la Vandra (1773) 1985: 175-176].

Entre 1782 y 1785, en el *Códice Trujillo del Perú* del arzobispo Baltasar Martínez de Compañón, una lámina retrata a un miembro de la danza de los diablos ejecutando la quijada (véase FIG 1). El 19 de junio de 1791, en el diario *Mercurio Peruano* [tomo II, f. 122], el articulista José Rosse Rubí confirma la presencia de la quijada y el quijadero en la orquesta de diablos: “Sacan una especie de ruido musical, golpeando una quixada de caballo, ó borrico, descarnada, seca, y con la dentadura movable”. Para 1820 y 1830, el pintor mulato Pancho Fierro deja testimonio del uso de la quijada en sus acuarelas (FIGS 2 y 3). En 1872 Federico Flores y Galindo constata la presencia del instrumento en un verso de su poema burlesco *Salpicón de costumbres nacionales*: “van juntos el cajón y la quijada/ que sorda zumba con feroz sonido”.

Estas pocas referencias bastan para mostrar la temprana presencia de la quijada como instrumento musical firmemente consolidado en América, específicamente en el Perú, desde el siglo XVIII al menos.⁽⁵⁾

Algunos investigadores como Santa Cruz, por mencionar alguno, se han aventurado a asegurar que Perú es la cuna de la quijada en América, es decir, de la práctica musical de ejecutarla. Al respecto, si bien existe una histórica relación de comercio e intercambio cultural entre nuestro país —específicamente las costas del Pacífico— y el Perú, afirmar que el “origen” de la quijada en México tiene impronta peruana sería una conjetura un tanto vaga.⁽⁶⁾ Considero que tanto en el caso de la quijada como en otras manifestaciones culturales, la búsqueda de supuestas raíces tiende a ser infructuosa.

Una referencia interesante sobre el uso de la quijada equina en Norteamérica puede encontrarse en los diversos carteles de minstrel show de Estados Unidos (véase FIG 4). Estos espectáculos cómicos —sumamente racistas— que datan de principios del siglo XIX se caracterizaban por su mofa de la cultura afroamericana del sur de ese país. En ellos se retomaban prácticas culturales

para ridiculizarlas, sobre todo respecto a su música, lo que más tarde contribuiría de manera importante en la estereotipación de estas poblaciones sureñas.⁽⁷⁾

En el caso mexicano es difícil encontrar referencias claras sobre la presencia de la quijada equina en el escenario de la Nueva España, e inclusive en épocas más recientes. Una referencia temprana es proporcionada por Hans F. Gadow, naturalista polaco que entre 1902 y 1904 realizó una serie de viajes por el sur de México. En uno que hizo por la Costa Chica guerrerense —región caracterizada históricamente por el cuantioso número de asentamientos afrodescendientes—, describe una danza a la que él mismo nombra “Danza de buscar al tigre”:

Empezó la música; un viejo tuerto y manco tocaba el violín, con el arco sujeto al muñón del antebrazo; aquél hombre representaba la orquesta permanente. Uno de los danzantes tañía una jícara, sobre la que había estirado un pergamino, de cuyo centro salía un palo que, frotado con los dedos húmedos, emitía unos gruñidos. La mujer tocaba unas sonajas y el tamboril en la quijada bien seca de un asno, golpeando y restregando los dientes con una pieza de hierro, y golpeando el hueso con la mano al debido tiempo, de manera que los dientes flojos cascabeleaban [Gadow (1908) 2011: 370].

Este breve repaso por las fuentes históricas hasta ahora disponibles nos permite pensar que el uso de la quijada en América se consolida desde el siglo XVIII, seguramente como resultado de la creatividad e inventiva sí de africanos y afrodescendientes traídos por la fuerza a este continente, que despojados de sus matrices culturales, musicales y dancísticas, optaron por reinventarlas y recrearlas con los medios disponibles a su alcance.⁽⁸⁾ Por ello puede aducirse que la quijada y su ejecución como instrumento musical son americanas, específicamente *afro-americanas*, en el más amplio sentido del término:



FIG 1. Estampa 151, Códice Trujillo del Perú, c. 1782-1785.

La cultura tiene “vida” porque su contenido sirve como un recurso para las personas que la emplean, la cambian, la encarnan. Los seres humanos enfrentan las exigencias de la vida cotidiana por medio de sus habilidades de interpretación e innovación, y su capacidad de manejar el simbolismo usando creativamente sus formas de comportamiento, no petrificándolas. Entonces, completamente al margen del problema de los orígenes históricos, los recursos culturales de los afroamericanos y de las culturas afroamericanas de ninguna manera se limitan a los elementos o complejos que pueden demostrarse de origen histórico africano; tales orígenes son mucho menos importantes que el uso creativo, continuo, que hacen de las formas, sin importar su origen, y los usos



FIGS 2 y 3. Acuarelas de Pancho Fierro, 1820 y 1830.

simbólicos que se les imparte [Mintz 1974: 19-20, citado en Good y Velázquez 2012: 8].

LA QUIJADA HOY

La quijada de burro, mula o caballo (o de burra, mulo y yegua) se ejecuta en varios géneros musicales de Latinoamérica y el Caribe (figura 5): el *festejo*, el *son de los diablos* y el *panalivio* en Perú; la *cueca chilota* en Chile; en la *música rapanui* de la Isla de Pascua; en la *música garífuna* de Belice, Honduras y Nicaragua; en el *torbellino* de Colombia y algunas músicas isleñas como en San Andrés y Providencia; en el *punto cubano*; en el *son nica* de Nicaragua y en la *música miskita*; en la música con motivo religioso en la región de Veraguas, Panamá; en el *candombe* de Argentina; en la música de Palo de Mayo y el *calipso* de países caribeños, entre otras más.

Y según las latitudes se le conoce de manera diferente: *charrasca*, *carachacha*, *carraca*, *charaina*, *mandíbula*, *kahuaha*, *carretilla*, o simplemente *quijada*. Significativamente, la mayoría de estas músicas conforman el patrimonio cultural de

poblaciones afrodescendientes en el continente americano. En la actualidad, la presencia de este instrumento musical se acentúa con mayor fuerza, no únicamente en expresiones músico-dancísticas tradicionales, sino también en nuevas propuestas musicales —músicas emergentes—, las cuales revaloran el potencial sonoro de la quijada.⁽⁹⁾

En el caso de México, la quijada se interpreta tradicionalmente en dos regiones del país: el Pacífico y el Golfo, en las danzas de los diablos de la montaña de Guerrero y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, y es muy aclamada en la actualidad en el son jarocho del Sotavento. Para los objetivos de este trabajo abordaré someramente algunas tradiciones músico-dancísticas mexicanas en donde la quijada mantiene un papel preponderante: la(s) Danza(s) de los Diablos de la Costa Chica y el son jarocho. Sin embargo, antes de detenerme en esos puntos, señalaré algunos de los aspectos físicos de este instrumento musical —que antes que todo fue animal y después cadáver— considerando la poca información que se tiene hasta hoy acerca de la quijada equina.

GUÍA DEL USUARIO

Una de las principales razones que dirigieron mi atención hacia este instrumento tan poco usual — al entender ciudadano — fue su carácter cadavérico. ¡Cuánta inventiva para sacarle riquísimos sonidos y vibraciones prolongadas a la calavera de un difunto jumento! La primera vez que escuché una quijada vibrante de burro, y la primera vez que tuve la oportunidad detener una entre mis manos, llegaron a mi mente un cúmulo de preguntas: su origen, la razón de su sonido, su precio, etcétera. Considero que algunas de estas interrogantes no son del todo impertinentes, así que me permitiré tomarlas de pretexto para guiar la siguiente parte del presente trabajo.

Es difícil saber con certeza cómo se le ocurrió a alguien usar un maxilar de un burro muerto como objeto sonoro. Podría imaginarse (considerando que la mirada antropológica es sobre todo imaginativa) que fue un encuentro casual con una quijada completamente seca y aflojada, un resultado de la curiosidad, la creatividad y de la inventiva, de la imaginación y del deseo de hacer sonar algo, lo que fuera. Este sonido feroz maravilló con seguridad a más de uno, creando así la necesidad de preparar más quijadas para fines sonoros. Nicomedes Santa Cruz narra la manera peruana de volver sonora la calavera del burro:

Si al fin tenemos la suerte de conseguir una quijada, lo más probable es que no suenen sus molares por conservar, adheridos, entre las piezas y alvéolos, restos momificados de carne. Conviene entonces rociar ron de quemar sobre las muelas y prenderle fuego por unos instantes. Repetir esta operación varias veces y, finalmente, remojarla bien en ron de quemar y dejarla en el techo o azotea para que se seque al sol. Al cabo de varios días de repetir esta última operación, se advertirá que las muelas empiezan a aflojar y al menor golpe sueltan su peculiar sonido [Santa Cruz, 2004: 31].

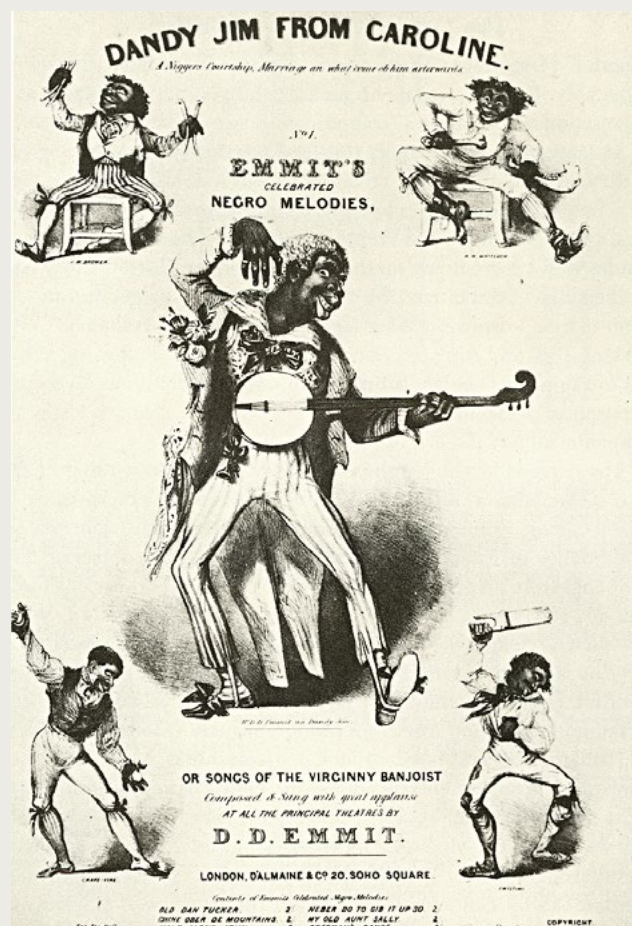


FIG 4. Portada de Dandy Jim from Carolina. Dan Emmett, Londres, 1844.

Otra técnica conocida como maceración consiste en retirar la carne de la mandíbula de burro para después colocar al futuro instrumento en un recipiente con agua hasta que ésta lo cubra por completo. Dicho utensilio deberá asentarse en un lugar cálido y el agua deberá cambiarse periódicamente, para que después de un tiempo las bacterias en el líquido se encarguen de descomponer el tejido. Esta técnica afloja ya de por sí la dentadura de la quijada, por lo cual no queda más que exponerla al sol para que quede bien seca.

Con honestidad, para los ciudadanos convendría más comprar una ya lista para ser tocada, lo que lleva a la siguiente reflexión: el precio. El auge del son jarocho incrementó la demanda de este peculiar instrumento y, por supuesto, su costo. Mientras que en las rancherías de Veracruz, por ejemplo, estos instrumentos se venden entre 200 y 300 pesos, las quijadas ofrecidas durante festivales de

son jarocho duplican su valor. Además, en la Ciudad de México su exotismo las cotiza en 700 pesos en promedio, y si se cruza la frontera norte o se consulta por Internet los sitios de ventas en línea se encontrarán quijadas de entre 70 y 80 dólares más gastos de envío. Así que obtener una quijada es toda una inversión,⁽¹⁰⁾ sobre todo para aquellos que no tenemos un rancho o un potrero.

¿De dónde viene ese sonido tan particular de la quijada?, ¿cómo decidirse por una? Al aflojarse las piezas dentarias de la quijada, y al golpear o incluso agitar el instrumento, éstas vibran y chocan en los alvéolos. Para que una quijada suene bien, las muelas no deben estar ni muy pegadas —pues no vibran— ni muy flojas— pues corren el riesgo de salirse. El tamaño de la quijada también determina si ésta sonará más grave o más aguda; algunas son más densas y pesadas que otras, o duras o muy frágiles. El sonido que se genera al raspar la dentadura dependerá del tipo de material con que se efectúe la acción: si es un palo de madera grueso o delgado, un pedazo de hueso, un asta de venado, inclusive una varilla de metal.

También influirá qué tan pareja se encuentre la dentadura del equino, o si se lude de arriba hacia abajo (o de enfrente hacia atrás, dependiendo de cómo se sostenga a la quijada: de forma vertical, con los dientes frontales hacia arriba, o de forma horizontal, con los dientes frontales hacia el frente) o viceversa. En realidad la quijada es un instrumento muy rico y con una gran variedad de sonidos, si uno se esmera en sacárselos.

Cabe reflexionar sobre las consecuencias físicas y corporales de su ejecución. Personalmente considero que la quijada además de ser maravillosa —musical y conceptualmente— es tan poco higiénica como peligrosa. La quijada efectivamente es un idiófono percutido con la mano en acción directa, esta acción de golpe con la mano, agresiva y repetitiva, genera secuelas a corto, mediano y largo plazo. Los quijaderos suelen quejarse de dolores punzantes en el dorso de la mano, que se intensifican con la humedad y el frío. Además, como las

maracas por ejemplo, la quijada es un instrumento sumamente corporal, que incluye no sólo el movimiento de las muñecas sino del brazo, el hombro e inclusive el cuerpo entero para lograr los contratiempos. Esto provoca inflamación de ligamentos y tendones, crujidos en el codo y la muñeca, por mencionar sólo algunos aspectos.

Tocar la quijada duele y, al principio, si se es novato y entusiasta, duele bastante. Respecto a la higiene, un percusionista, quijadero desde hace más de 20 años, me comentó que recientemente después de ejecutar el instrumento sentía la necesidad urgente de lavarse las manos. Se debe considerar que no todas las quijadas están completamente limpias, pues algunas conservan rastros de carne seca, piel y pelo. Con el raspado y el golpeteo constante, la quijada suelta un peculiar “polvo de hueso” que al respirarlo a más de uno le ha ocasionado alguna reacción o alergia.

Otra consecuencia es que alguno de los molares se rompa y quede peligrosamente afilado, en espera de un mal movimiento del quijadero para propinarle una verdadera mordida de burro, la cual, como es de esperarse, no tarda en infectarse. Algunos percusionistas, preocupados por la situación insalubre de la ejecución de la quijada, remojan unas horas el maxilar en agua clorada. Efectivamente esto las desinfecta y blanquea, sin embargo, afecta el hueso del animal, lo cual la vuelve demasiado frágil y la quijada no aguantará más que unos cuantos golpes antes de quebrarse. Otra opción es remojar la quijada en agua oxigenada, que la desinfecta de manera menos agresiva. Golpes, mordidas, machucones, pellizcos, torceduras, inflamaciones, infecciones y alergias son algunas de las secuelas que soportan los amantes del sonido tan especial del burro al carcajearse, seguramente de nosotros.

Terminadas mis dudas, a continuación abordaré las tradiciones musicales mexicanas donde podemos encontrar el uso de la quijada hoy en día. No es una revisión exhaustiva, pues ello rebasar a los objetivos del presente trabajo. Me limitaré únicamente a describirlas a vuelo de pájaro o a trote de burro.

MÁSCARAS Y DIABLOS

Es difícil especificar con exactitud desde cuándo data la ejecución de la quijada como instrumento musical en México. En un principio habrá que guiarse de la oralidad de músicos y danzantes. En nuestro país se tiene registrada su presencia hacia el sur, a ambos lados del territorio nacional: el litoral del Océano Pacífico y el Golfo de México, precisamente en dos regiones que se han caracterizado desde la época colonial tanto por la cuantiosa presencia de africanos y afrodescendientes, como por su actividad predominantemente ganadera y arriera, actividades donde caballos, mulas y burros tienen un papel estratégico. En el Océano Pacífico, en Guerrero y Oaxaca, se usa la quijada como instrumento de marcha en un sinnúmero de danzas de diablos. Por mencionar sólo dos: la *Danza de diablos*, en Tixtla, Guerrero —donde se acompaña además con cajita de madera y guitarra— y la *Danza de los diablos* de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. La primera considerada como población mestiza, y la segunda afrodescendiente.

La danza afrodescendiente de los diablos⁽¹¹⁾ es una de las más famosas de la Costa Chica, sobre todo debido la injerencia de la corriente etnopolítica afromexicana, visible principalmente en esa región [Lara 2010], que desde los años ochenta del siglo XX pugna por el reconocimiento de la población afrodescendiente en México (por parte del Estado y la población civil en general), es decir, busca que se reconozca la contribución de los africanos y afrodescendientes a la historia del país, su peso en la conformación genética y sociocultural de los mexicanos y, con ello, poner fin a los actos discriminatorios, racistas y excluyentes hacia esa población.

Esta corriente etnopolítica cobra relevancia en la región costachiquense debido a la importante concentración de afrodescendientes allá asentados, autodiferenciados de la población indígena de la región (mixteca, amuzga y chatina principalmente) y de la población mestiza o no negra en general. La intención de consolidar una “identidad afromexicana” orilló al movimiento afromexi-

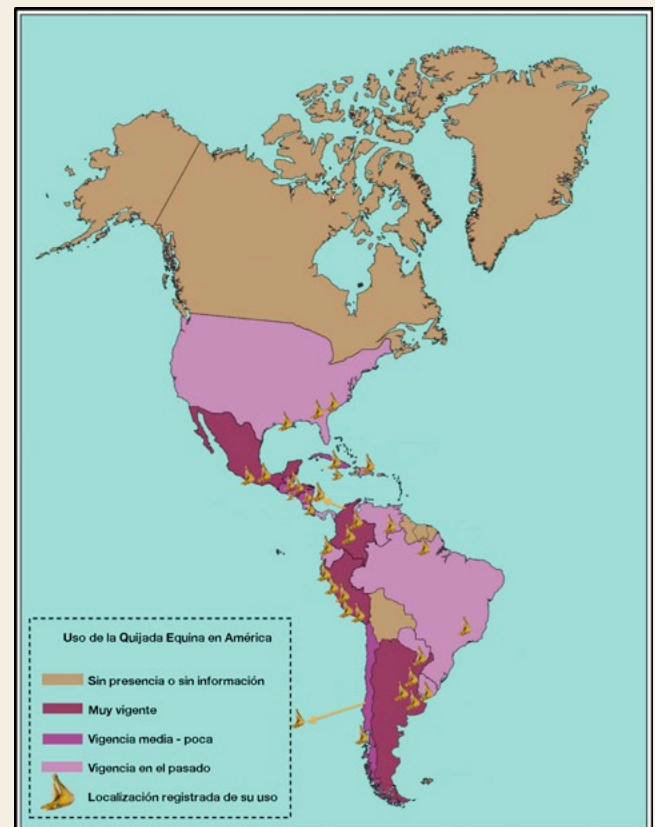


FIG 5. Mapa del uso de la quijada en América. ABVG

cano a establecer ciertos factores sobre los cuales moldear un soporte a la construcción de la “afromexicanidad” en la Costa Chica. Esos elementos desembocaron en “particularidades culturales” [Hoffmann 2006: 120], entre las cuales destacaron sobremanera la música y la danza.⁽¹²⁾

La *Danza de los diablos* se lleva a cabo en vísperas del Día de Muertos, del 31 de octubre al 2 de noviembre, aunque actualmente también está presente en festivales, seminarios, foros, eventos y ferias culturales del ámbito afromexicano. De acuerdo con la historia oral de los afrodescendientes de la región, esta danza tiene al menos una antigüedad de 150 años, y la consideran como la representación del retorno de los muertos a este mundo.⁽¹³⁾ También llamada de *Tenangos*, en esta danza participan en promedio 24 diablos menores; su padre, el *Diablo mayor*, *Tenango* o *Pancho*, que es quien porta el fuste y guía la danza como un capataz, y la esposa de éste, la *Minga* o la *Vieja*, quien además carga su hijo en brazos (representado por un muñeco de plástico); trío que es una re-

presentación satirizada del patrón y amo ganadero, de su mujer y de su descendencia.

Por lo general, el vestuario se compone de ropa vieja y maltratada para el caso de los hijos diablos, y de ropa de caporal para el *Diablo mayor*. Todos —a excepción de la *Minga*, quien porta una máscara de mujer blanca— llevan máscaras zoomórficas más que de diablos habituales, elaboradas en madera o cartón, con grandes orejas en vez de cuernos y barbas elaboradas con crin y cola de caballo. La *Minga* —que es un hombre vestido de mujer— se viste de forma exuberante.

Durante la danza —también conocida localmente como juego— la interacción que el *Tenango* y la *Minga* tienen con los espectadores es frecuente y fundamental para el desarrollo de la misma. La música se interpreta con bote o tigrera (instrumento considerado de origen africano, presente en diversas regiones de África y América), armónica (a la que localmente se le conoce como flauta) y, por supuesto, la quijada, conocida como charrasca. Esta danza consta de ocho piezas —*Tendido*, *Zamora*, *Cruzado*, *El periquito*, *Los enanos*, *Segundo tendido*, *Jarabe* y *La Minga*— [Moedano 2002] pero por lo regular se interpretan de cuatro a seis piezas únicamente, con sólo una o dos que incluyen coplas cantadas (Los enanos y El periquito).⁽¹⁴⁾

Esta danza se ha convertido en un elemento constitutivo de la identidad de las poblaciones afroamericanas de la Costa Chica a raíz de los discursos elaborados por investigadores y activistas del movimiento etnopolítico afroamericano de esa región, por lo que actualmente esta danza retoma con fuerza su *influencia africana* encarnada en dos de sus instrumentos musicales: la tigrera y la quijada; lo que la ha llevado a difundirse —muchas veces como un exotismo excesivo— por todo el país y en el ámbito internacional, como la más representativa de los grupos afrodescendientes de la Costa Chica.

Muestra de ello es su participación (el 25 de mayo de 2013) en un festival de la Unión Africana, realizado en Addis Abeba, Etiopía, en representa-

ción de la diáspora africana de México. Por medio del discurso de construcción identitaria afroamericana, en esta danza la quijada —junto con la tigrera— se convierte en una “huella de africanía”, con lo cual adquiere un tinte político que no se expresa en otras músicas mexicanas.

La sonoridad de la quijada también se encuentra entre los *ñu saavi* (mixtecos de la costa), como es el caso de la *Danza de la quijada*, procedente de Pinotepa de Don Luis y recientemente recuperada en Santiago Pinotepa Nacional, ambas en Oaxaca⁽¹⁵⁾. Esta danza se efectúa durante el carnaval y en mayordomías a la Virgen de la Asunción y a Santiago Apóstol. Compuesta por 24 danzantes en promedio, toma como protagonista a la quijada, la cual se adorna con papeles de colores. La música que acompaña a la danza es una banda de viento, además de la quijada, que es la que marca el ritmo, junto con las sonajas que portan los danzantes.

Como ocurre con muchas tradiciones dancísticas, la gente no sabe con certeza desde cuándo se comenzó a efectuar la *Danza de la quijada* y, desgraciadamente, no se ha investigado sobre esta tradición. Recientemente un grupo musical mixteco oriundo de Pinotepa de Don Luis, el grupo Cha Nandee, incorporó a su repertorio —que incluye piezas tradicionales y de reciente creación, como chilenas y boleros— la quijada como *instrumento comunitario*, retomado precisamente de las prácticas musicales de sus vecinos afrodescendientes, como un ejemplo del intenso intercambio cultural (y genético) entre ambas poblaciones. Uno de los fundadores de la agrupación afirma: >>(15)?

La quijada de burro, son los afroamericanos quienes empezaron a utilizarla como instrumento, así que yo pienso que la quijada fue incorporada a la música de los mixtecos más tarde. Aunque sólo se había usado en la *Danza de la quijada*, hasta el momento, nosotros incluimos a la quijada como un instrumento comunitario en nuestra música, como una innovación (Aberlardo Hernández, comunicación personal, 1 feb 2014).



FIG 6. Yá Collantes. Archivo personal de E. Daniel Rodríguez Bueno, 2012.*

Aunque vigente, la ejecución de la quijada de burro en esa zona del país, la costa del Océano Pacífico, no es protagonista en la música y menos en la danza (salvo en la *Danza de la quijada*). Si bien tiene un papel importante, aún no despegue con la fuerza con que ha revivido la quijada en el son jarocho. Por ello, abordaré el papel de este instrumento musical en el son y el fandango jarocho, debido a su cada vez más arraigada presencia.

LA ZOPILOTERA JAROCHA

No está claro desde cuándo la quijada forma parte de la instrumentación “tradicional” del son jarocho, pero el testimonio del músico Andrés Vega Delfín (nacido en 1931) sugiere que, por lo menos, debe ser desde principios del siglo XX, en la región de los Tuxtlas y la cuenca del Río Papaloapan:

Él era [Andrés Vega] quien siempre hablaba de que de niño tocaba la quijada de caballo, raspada y golpeada, y que sonaba bastante regular. Tanto lo decía que comenzamos a manejar con un ojo hacia la orilla en busca de alguna (luego las íbamos coleccionando y almacenando... porque se rompían); y él era quien se quejaba de que anduviéramos cargando “esa zopilotería de pestilencia” [Pascoe 2003: 65].

* Ver nota 15.

El percusionista estadounidense —y jarocho por decisión desde hace más de veinte años— Willy Ludwig comenta que en los años ochenta del siglo XX, la quijada no fue un instrumento que se encontrara comúnmente en los fandangos jarochos, ni mucho menos en las presentaciones de los grupos [Willy Ludwig, comunicación personal, septiembre 2014]. A parte de él, sólo unos pocos tocaban ese instrumento en rancherías y pueblos apartados sobre todo del sur de Veracruz, y es a partir del Movimiento Jaranero⁽¹⁶⁾ que la quijada de burro comienza sus andanzas hacia la fama. Presumiblemente uno de los primeros grupos en grabar un disco donde la quijada forma parte de la instrumentación es Mono Blanco, iniciador del movimiento, con *Sones jarocho de Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco*, de 1984. En una entrevista que realizó Juan Meléndez, Gilberto Gutiérrez, cabecilla del grupo Mono Blanco, afirma:

Como grupo empezamos a tener una presencia fuerte, veníamos embalados, ya que éramos un grupo que ensayaba, entonces llegábamos con propuesta, sonos rescatados, porque teníamos el tiempo para hacerlo, pues andábamos de gira por lo menos seis meses al año. Montábamos los “Juiles”, y que montábamos este son y que este otro y agregamos la quijada, y luego el pandero, el mosquito y

todo empezó ese proceso. La leona también. Sí, comenzamos a encontrar instrumentos desconocidos fuera de su región, ahora ya se perdió la regionalización, la instrumentación se generalizó y han resurgido instrumentos como el marimbol, etc. La tendencia es que la diferencia sonora es más por los grupos que por región [Meléndez 2004: 32].

A partir de entonces, el auge de grabaciones que incorporaron la quijada aumentó, quizá no tanto por copiar al grupo presumiblemente pionero, sino porque valoraron la sonoridad y las posibilidades del instrumento. Paulatinamente se vieron más quijadas —sacadas quién sabe de dónde— y, por supuesto, los crecientes amantes fuereños del son jarocho sentían la urgencia de poseer ese instrumento tan rústico, tan ranchero. Décadas después surge lo que se conoce como el Nuevo Movimiento Jaranero, y es en los albores del siglo XXI cuando se da el *boom* de quijaderos, quijaderas y quijadas, y se coloca definitivamente al maxilar cadavérico como un instrumento de percusión por excelencia del son jarocho.⁽¹⁷⁾ Es tanto su apogeo, que los jarochos han encontrado una nueva manera de obtener recursos económicos: se dedican a la venta, búsqueda, recolección y preparación de quijadas de burro, caballo y mula.

Generalizando, hoy tácitamente se afirma que los instrumentos de percusión del son jarocho son por excelencia el zapateado, la quijada y el pandero [Figuerola 2007; García de León 2006: 38, 59], lo que sin duda es muestra de que la quijada llegó para quedarse en el son jarocho, sobre todo en las agrupaciones fuera del sotavento (véase FIG 7). Sin embargo, en el escenario de un fandango jarocho campesino o ranchero por ejemplo, los viejos jaraneros no siempre tienen la misma opinión. Para ellos, tener esa “zopilotería” tronando en el oído puede ser despreciable. Y es que en un fandango la quijada se come a todos, estruendosa y potente, acapara todo el espacio auditivo (o quizá, esa es la intención de quienes la ejecutan).

Al escribir Gilberto Gutiérrez sus recuerdos sobre Esteban Utrera — emblemático y querido músico jarocho fallecido en 2012— y sus cercanos jaraneros expresa: “Con ellos desapareció para siempre un sonido con el que conocimos a Utrera, antes de que llegaran las quijadas, leonas y marimboles: un son llanero, veloz, siempre cambiante, más música que canto” [Gutiérrez 2012]. En la actualidad, los nuevos jaraneros buscan tocar muchas veces con muestras innecesarias de virtuosismo, como sucede generalmente con la quijada. Un buen quijadero sabe que la percusión que reina en el son jarocho es el zapateado y la tarima, por ello, la quijada —sobre todo en un fandango!— debe saber dialogar con los y las bailadoras.

Actualmente la difusión masiva del son y el fandango jarocho sobre todo a través de Internet y las redes sociales contribuyó a una valorización positiva de la quijada, tan olvidada tiempo atrás —y este pasado parece reforzar su exotismo. Pero también la convirtió en un instrumento musical *snob* —rebautizada como *donkey jawbone*—, el cual, pareciera, sólo puede ser tocado si se puede pagar cursos de percusión jarocho, que van desde cooperación voluntaria o trueque, ó 20 pesos la hora hasta 300 pesos por clase —de aproximadamente dos horas— y, por supuesto, se debe llevar quijada propia, porque es impensable prestar una!

Jesús Camerino Utrera Pérez, hoy reconocido joven quijadero—quien me inspiró en gran medida para realizar este trabajo— me dijo en alguna ocasión, tras mi insistencia de que me enseñara algunos de sus “movimientos”: “La quijada no se enseña, se toca”. Nada más cierto. No es sencillo enseñar a tocar la quijada, y menos aún para el son jarocho. Se podrán mostrar algunos movimientos básicos, explicar qué sones son cruzados —a contratiempo— y cuáles no. Pero eso se aprende practicando y escuchando. Dudo mucho que en un curso exprés se le enseñe a uno el secreto de la síncopa y de la improvisación, del matiz, de la cadencia, de eso que unos llaman *feeling*.

Chucho tiene razón, para aprender quijada, sólo tocando. Pese a mi argumento, los egresados de estos cursos —en su mayor a jóvenes de distintas partes del país, incluso del extranjero, amantes de lo jarocho— lucen y relucen las vibrantes muelas del difunto burro. Para la mayor a, poco importa si apagan el sonido de todo lo demás, o si aceleran el ritmo de los sones, o si en un fandango incomodan a los viejos jaraneros a quienes debemos todo el respeto. Lo que les interesa es mostrar la habilidad con la quijada y nada más.

En palabras de Alvaro Alcántara, “poseídos de una urgencia por acabar, estos recién iniciados no se percatan que la música como en la vida, entre más se corre menos se alcanza y que en el son entre más lento más se llega, que hay que caminar, como los chanecos, de espaldas” [Alcántara, 2000: 47]. A fin de cuentas, la quijada vibra de vida en el son jarocho, ya sea de manera altanera o humilde, apresurada o cadenciosa. No obstante, sigue sin decirse mucho sobre ella; por esta razón decidí detenerme un momento para hablar de su destacada presencia en el son jarocho.

COMENTARIOS FINALES

Es ilustrador cómo este instrumento, sin importar realmente su supuesto su origen, se enraizó en nuestro país, en nuestras músicas y en la gente, y cómo la pasión que despierta es compartida desde la Patagonia hasta Estados Unidos, adaptándose a múltiples y variadas músicas, sonando y vibrando sin cansancio y cada vez más estruendosamente. Como instrumento musical afrodescendiente o afroamericano resuena el hecho de erigirse como el grandioso resultado de un complejo proceso de creación cultural [Mintz y Price 2012], producto de la imaginación, la inventiva, la necesidad de hacer sonar el mundo. Y de nuevo, tomo prestadas las palabras de Octavio Rebolledo:

“Este hecho insólito, de sobrevivir a pesar de todo, es mucho menos una virtud del instrumento en sí mismo que una muestra de la persistencia y genio de los músicos y comunidades que lo cobijan y que han sabido darle vida” [Rebolledo, 2005: 13].

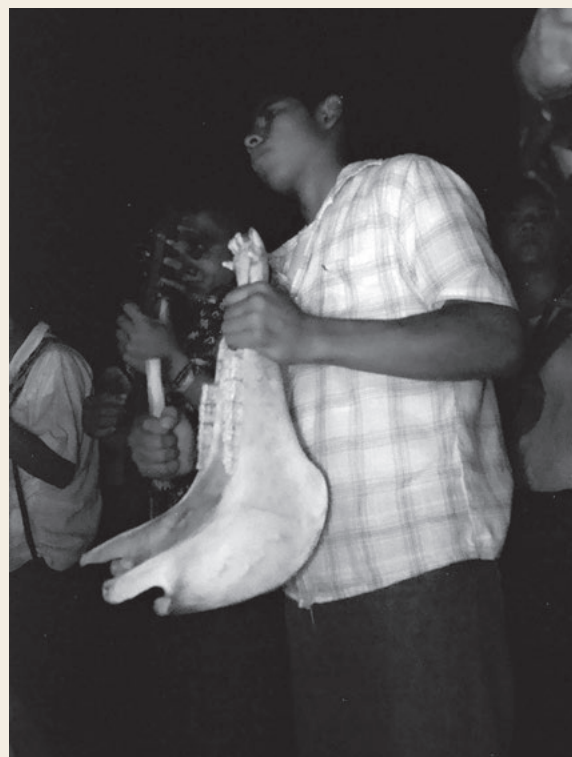


FIG 7. Quijadero en fandango a la Virgen de Guadalupe, el Hato de Santa Isabel, Santiago Tuxtla, Ver.

Foto: Marisol Cortez, 2011.

A diferencia del prometedor destino que le depara a la quijada jarocho en la música mexicana, y más allá todavía, el burro vivo y coleando está en peligro de extinción. Pareciera poco creíble pero es cierto. Tantos siglos de uso y abuso de este animal, su sustitución por máquinas, el interés de las instituciones protectoras de animales por especies “más importantes”, entre otras circunstancias, han contribuido a mermar su población en México. Del censo que realizara la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1991, conjuntamente con la asociación inglesa Donkey Sanctuary, contabilizando más de 1 000 000 de burros, el último Censo Agropecuario [2007] arroja la cifra de poco más de 500 000, además de 234 000 mulas y 1 339 000 caballos, aproximadamente. Y el número va en descenso. Deja mucho qué pensar, y más por hacer.

Tomando en cuenta lo anterior, concluyo reflexionando sobre las disímiles posturas que se tienen sobre la quijada: para algunos es una calavera arribista que se las da de instrumento musical, o

simplemente un instrumento más como cualquier otro, pero algo más peculiar y tétrico, para otros, la quijada es un instrumento musical bello y sonorísimo, alegre como pocos, que representa, tal vez, una manera de hacerle recuperar al burro la sonrisa con la que nace, y que luego da paso —y por nuestra culpa— a esa mirada de tristeza perpetua; para otros más, la quijada es una metáfora de las injusticias de la vida, de la crueldad humana de la que el burro ni muerto puede descansar.

NOTAS

- 1 En el caso de México, la escasa atención prestada a este instrumento musical en los estudios antropológicos, históricos, musicológicos, etcétera, puede explicarse por la enorme riqueza musical de nuestro país, la cual aún hoy no termina por agotar las investigaciones en múltiples ramos. Como ocurre con todo objeto de curiosidad científica, éste emerge como tal hasta que surgen los sujetos interesados en él y en aprender a mirarlo, imaginarlo y construirlo científicamente.
- 2 Si bien el auge de la quijada equina es sumamente reciente —principios del año 2000— anteriormente se habían realizado algunas breves referencias. Confróntese, por ejemplo, los trabajos de Juan Guillermo Contreras [1988: 122] y Arturo Chamorro [1984]. En éstos la alusión a la quijada equina es breve y concisa, sin ahondar en un elemento reiterativo sumamente polémico, su presunta procedencia africana.
- 3 El antropólogo, lingüista y etnomusicólogo inglés Roger Blench, quien ha investigado extensamente la música y los instrumentos musicales de buena parte del continente africano, así como de Asia y Oceanía, en sus escritos sobre la historia y los usos del burro en África [Blench 2004; Blench, De Jode y Gherzi 2004] no menciona jamás la utilización de la quijada como instrumento sonoro, aspecto que con seguridad no dejaría pasar inadvertido.
- 4 Premisas como la invariable y extendida presencia de tambores y la predominancia de percusiones, por ejemplo. Una revisión al respecto puede encontrarse en Ruiz [2007, 2011] y Ruiz T. [2011].
- 5 La antropóloga Marcela Cornejo Díaz ha dedicado años de investigación a la música tradicional de diversas regiones de Perú. Entre sus escritos figura un breve pero completo y sustancioso trabajo acerca de la quijada en la música peruana. Además de las referencias históricas que aquí señalo, basadas en gran medida en su trabajo, Cornejo [2012] apunta algunas más sobre la presencia temprana de este instrumento en aquel país.
- 6 Para quienes buscan tres pies al gato, conviene anotar que como en Perú, en la región costera del Pacífico mexicano (Guerrero y Oaxaca) a la quijada equina como instrumento sonoro suele nombrarse “charrasca”, según se entiende, voz onomatopéyica. Investigadores como Ricardo

Pérez Montfort sostienen que en el son jarocho se dio la incorporación de instrumentos musicales “que mal que bien pertenecen a las tradiciones caribeñas y latinoamericanas como la quijada, la guacharaca, la armónica, las tumbadoras, etcétera” [Pérez 2002: 95].

- 7 En este enlace puede verse el ejemplo de un minstrel show de los años cincuenta del siglo XX, protagonizado por Freeman Davis (Brother Bones), quien ejecuta los huesos (bones, por lo común costillas de vaca que se entrechocan entre los dedos): <<https://youtu.be/lel-YYY8oXA>>, última consulta: 11/01/2016. El sitio web Black Face! ofrece información abundante acerca de estos espectáculos, así como de sus principales exponentes y más conocidos personajes: <black-face.com/>, consultado el 11 de enero de 2016.
- 8 La principal actividad económica a la cual fueron destinados africanos y afrodescendientes en gran parte de América, sobre todo en los territorios que pertenecieron a la Corona española, fue la vaquería y la ganadería. La arriería también constituyó una actividad muy propia de los afrodescendientes, al menos en lo que respecta al caso de México. Esas actividades implicaban el uso intensivo de equinos [Velázquez e Iturralde 2012; Aguirre 1972].
- 9 En el siguiente enlace pueden escucharse diversos ejemplos de tradiciones musicales de Latinoamérica y el Caribe, donde tiene presencia la quijada equina. Asimismo, se incluyen ejemplos de músicas emergentes que adoptan a la quijada debido a sus amplias posibilidades musicales: <www.youtube.com/playlist?list=PL3egSIgPPVaLLQ9qIrKiRiTHiNhIHdMLz>.
- 10 Desde los años setenta del siglo XX, aproximadamente, la quijada equina fue muy demandada por las agrupaciones de música tropical. Sin embargo, es con el auge del son jarocho —con el Nuevo Movimiento Jaranero, y entrada la primera década del año 2000— que se incrementó considerablemente la demanda de este instrumento musical, debido a su masiva difusión por Internet y al surgimiento de cursos y talleres; lo cual lo convirtió en una mercancía a la manera de Appadurai, donde “el intercambio es la fuente del valor y no a la inversa”, y donde “la política (en el amplio sentido de las relaciones, presupuestos y luchas concernientes al poder) es lo que une valor e intercambio en la vida social de las mercancías [Appadurai 1991: 77].
- 11 Es más correcto referirse a las Danzas de los diablos en plural, pues esta expresión lúdica y músico-dancística presenta numerosas variantes (en el ensamble instrumental, en el diseño de las máscaras y la indumentaria, inclusive en el repertorio de piezas musicales que se interpretan), dependiendo de la localidad costachiquense donde se ejecute. Cabe mencionar que cada año en el municipio de Cuajinicuilapa, Costa Chica de Guerrero, se lleva a cabo un encuentro de danzas de los diablos a manera de concurso. Sin embargo, en este trabajo se hablará de la Danza de los diablos costachiquense en general.
- 12 La Danza del toro de petate y la Danza de la tortuga son algunas piezas afrodescendientes consideradas como representativas de los afromexicanos de la Costa Chica, además de la Danza de los diablos. En la música, el corri-

do afromexicano y el fandango de artesa se conformaron como bastiones musicales de afromexicanidad en la región [cfr. Reyes 2008; Ruiz 2009; Vargas 2015].

- 13 Si bien entre los afrodescendientes de la Costa Chica no se conoce con certeza el significado “original” de la Danza de los diablos, varios investigadores se han dado a la tarea de analizarla y dotarla de una significación específica. Un balance al respecto puede consultarse en Reyes Larrea [2008]. El análisis del simbolismo de la quijada en esta danza ritual —un ejercicio hasta ahora no realizado— rebasa al presente escrito.
- 14 Una de las danzas de diablos más difundidas, nacional e internacionalmente, es la de Collantes, municipio de Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca. Allí los músicos que conforman el ensamble instrumental de la danza, también forman parte del grupo Los Collanteños, con la misma instrumentación (armónica, tigrera y quijada), sólo añadiendo una guitarra y un acordeón en algunas piezas. Este grupo se presenta en fiestas, interpretando desde chilenas hasta boleros, cumbias y corridos.
- 15 Recientemente más localidades de la Costa Chica oaxaqueña se han dado a la tarea de establecer sus propias Danzas de la quijada. En el caso específico de Pinotepa de Don Luis, esta pieza recibe el nombre de “Los Collantes”, y según versiones locales, esto se debe a que el uso de la quijada fue inspirado por la Danza de los diablos de Collantes. Además, en la charrasca ejecutada por los músicos collanteños esta escrita la frase “Yá Collantes” (FIG 6), que significa “Música de Collantes” (y significa “música” en mixteco de la costa).
- 16 Apuntes sobre este movimiento pueden encontrarse en Pérez Montfort [2002].
- 17 Este fenómeno puede considerarse como un claro ejemplo de invención de la tradición, el cual no alude a falsedad, sino al acto creativo que incluye “tanto las ‘tradiciones’ realmente inventadas, construidas, formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez”. No obstante, “en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las ‘tradiciones inventadas’ es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia” [Hobsbawm 2002: 7].

REFERENCIAS

- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO, 1972 *La población negra en México*. Fondo de Cultura Económica. México.
- ALCÁNTARA, ÁLVARO, 2000. La Candelaria de Tlacotalpan. Viajando entre el aire de los recuerdos. *Revista Son del Sur* (8): 45-50.
- APPADURAI, ARJUN, 1991. I. Introducción: las mercancías y la política del valor, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, A. Appadurai (ed.). Grijalbo. México: 17-87.
- BLENCH, ROGER, 2004. The History and Spreads of Donkeys in Africa, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). Animal Traction Network

for Eastern and Southern Africa (ATNESA), ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA). Países Bajos: 22-30. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-history.pdf>. Consultado el 21 de noviembre 2015.

- BLENCH, ROGER, A. DE JODE y E. GHERZI, 2004. Donkeys in Nigeria: History, Distribution and Productivity, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). TNEA, ACP-EU, CTA. Países Bajos: 210-219. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-productivity-NG.pdf>. Consultado el 21 de noviembre 2015.
- CARRIÓ DE LA VANDERA, ALONSO, [1775] 1985. *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. Biblioteca de Ayacucho. España.
- CHAMORRO ESCALANTE, ARTURO, 1984. *Los instrumentos de percusión en México*. El Colegio de Michoacán. México.
- CONTRERAS ARIAS, JUAN GUILLERMO, 1988. *Atlas Cultural de México. Música*. Secretaría de Educación Pública. México.
- CORNEJO, MARCELA, 2012. La quijada o carachacha, en *Blog Cantera de Sonidos. Temas sobre historia y música del Perú*. Disponible en Web <http://canteradesonidos.blogspot.mx/2012/09/la-quijada-o-carachacha.html>. Consultado el 3 de mayo de 2015.
- DIBIE, PASCAL, 1999. *La pasión de la mirada. Ensayo contra las ciencias frías*. Seix Barral. Barcelona.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL, 2007. *Guía histórico musical del son jarocho*. CONACULTA, México.
- FLORES Y GALINDO, FEDERICO [1872] 1966. *Salpicón de costumbres nacionales: poema burlesco*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perú.
- GADOW, HANS F. [1908] 2011. *Viajes de un naturalista por el sur de México*. Fondo de Cultura Económica. México. número 66, mayo-agosto, 2016.
- GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Conaculta/ Instituto Veracruzano de Cultura-Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. México.
- GOOD, CATHARINE y MARÍA ELISA VELÁZQUEZ, 2012. Prólogo, en *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, S. W. Mintz y R. Price. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad Iberoamericana. México: 19-34.
- GUTIÉRREZ SILVA, GILBERTO, 2012. Esteban Utrera. *La Jornada*, 30 de octubre, México. <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/30/opinion/a10a1resp>. Consultado el 15 de diciembre de 2015.
- HOBBSAWM, ERIC, 2002. Introducción: la invención de la tradición, en *La invención de la tradición*, E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.). Editorial Crítica. Barcelona: 8-21.
- HOFFMANN, ODILE, 2006. Negros y afromestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado. *Revista Mexicana de Sociología* 68 (1): 103-135.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), 2007. *Censo Agrícola, Ganadero y Forestal*. Insti-

- tuto Nacional de Estadística y Geografía. México. <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/Agro/ca2007/Resultados_Agricola/>. Consultado el 27 de diciembre de 2015.
- LARA MILLÁN, GLORIA, 2010. Una corriente etnopolítica en la Costa Chica, México (1980-2000), en *Política e identidad. Afrodescendientes en México y América Central*, Odile Hoffmann (coord.). CONACULTA-INAH. México: 307-334.
- MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN, BALTASAR 1985. (1782-1785) *Códice Trujillo*. Edición facsimilar de Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana/ Patrimonio Nacional. Madrid. <bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/patr/80771096008914356746280/ima0150.htm>. Consultado el 17 Nov. 2015.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, JUAN 2004. Gilberto Gutiérrez: la importancia del trabajo comunitario. *Revista Son del Sur* (10): 26-42.
- MINTZ, SIDNEY W. y RICHARD PRICE 2012 *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad Iberoamericana. México.
- MOEDANO NAVARRO, GABRIEL, [1996] 2002. *Soy el negro de la costa... Música y poesía afroestiza de la Costa Chica*. Fonoteca del INAH. Serie testimonio musical de México (33).
- MUSEO DE ARTE DE LIMA, 1999. *Pancho Fierro. 1807-1879*. Colecciones del Banco Central de Reserva del Perú y del Museo de Arte de Lima/ Banco de la República. Perú.
- PASCOE, JUAN, 2003. *La Mona*. Universidad Veracruzana. Veracruz. México.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO 2002 Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX. Boletín Oficial (66), INAH, México, abril-junio: 81-95.
- REBOLLEDO KLOQUES, OCTAVIO 2005. *El marimbol, orígenes y presencia en México y en el mundo*. Universidad Veracruzana. México.
- REYES LARREA, ISRAEL 2008. Costumbres y tradiciones de los pueblos negros de la Costa Chica de Oaxaca. Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca. México.
- ROMERO, FERNANDO, 1939. Instrumentos musicales en la costa zamba. *Revista Turismo* año XIV (137), marzo, Lima. <canteradesonidos.blogspot.mx/2010/03/instrumentos-musicales-en-la-costa.html>. Consultado el 15 de noviembre de 2015.
- ROSSI RUBÍ, JOSÉ, 1964. Conclusión del rasgo sobre las congregaciones públicas de los negros bozales. [edición facsimilar]. *Mercurio Peruano*, 19 de junio de 1791. <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mercurio-peruano--12/html/027f4e38-82b2-11df-acc7-002185ce6064_143.html>. Consultado el 15 de noviembre de 2015.
- RUIZ RODRÍGUEZ, CARLOS 2007 Estudios en torno a la influencia africana de la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas. *TRANS Revista Transcultural de Música* (011), julio.
- ____ 2009. "La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes", en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Fernando Híjar Sánchez (coord.). CONACULTA, México: 39-82.
- ____ 2011. "En pos de África: el ensamble instrumental del fandango de artesa en la Costa Chica". *Cuicuilco*, vol. 18 (15): 43-62.
- RUIZ TORRES, RAFAEL ANTONIO, 2011. *La música en la Ciudad de México, siglo XVI-XVIII: una mirada a los procesos culturales coloniales*, tesis de doctorado en Antropología Social. ENAH. México.
- SANTA CRUZ, NICOMEDES, 2004- *Obras completas II. Investigación* (1959-1991). Libros en Red.
- STARKEY, P. y STARKEY M. 2004. Regional and World Trends in Donkey Populations, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). ATNESA, ACP-EU, CTA. Países Bajos: 10-21. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-starkeypopulations.pdf>. Consultado el 21 Nov. 2015.
- THE DONKEY SANCTUARY, 2015. <www.thedonkeysanctuary.org.uk/>.
- VARGAS GARCÍA, ANDREA BERENICE, 2015. *Sueño que tanto soñé... La recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo, Costa Chica, Oaxaca*, tesis de Licenciatura en Antropología Social. ENAH. México.
- VELÁZQUEZ, MARÍA ELISA y GABRIELA ITURRALDE, 2012. *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. México.

