

En pos de África: el ensamble instrumental del fandango de artesanía de la Costa Chica

Carlos Ruiz Rodríguez

Subdirección de Fonoteca

Instituto Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN: *El presente escrito ofrece reflexiones que, desde una perspectiva etnomusicológica, pretenden contribuir a atisbar la relación histórica entre tradiciones musicales africanas y afromexicanas. En específico, el discurso se centra en el ensamble instrumental de una de las tradiciones musicales más emblemáticas y representativas de las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica de México, es decir, el "Fandango de artesanía". Se ofrece un vistazo a la tradición del fandango de artesanía y sus instrumentos musicales tradicionales, para luego esbozar una somera caracterización musical del cinturón sudánico occidental africano, destacando uno de sus ensambles instrumentales más relevantes. La descripción es seguida de argumentos que muestran analogías existentes entre los ensambles de la región de Senegambia y los de artesanía de la Costa Chica, relación que es apoyada con datos históricos sobre la temprana presencia senegambes en territorio colonial novohispano y su posible incidencia en la sociedad multicultural de esa época. Finalmente, se apuntan algunas reflexiones en torno a los posibles procesos transculturales ocurridos en el plano musical durante los largos siglos de amalgamamiento que conformaron lo que ahora es la nación mexicana.*

PALABRAS CLAVE: *Música, afrodescendiente, México, afromexicanos, fandango, artesanía, baile de artesanía, Senegambia.*

ABSTRACT: *The present writing offers ethnomusicological reflections that try to contribute to discern the historical relation between African and Afromexican musical traditions. In specific, the argument concentrates in the instrumental ensemble of one of the more emblematic and representative musical traditions of the afrodescendant communities of "Costa Chica" region of Mexico, that is to say, the "Fandango de Artesa". First, the article offers a glance on the fandango de artesanía and its musical instruments, then, outline a brief musical characterization of the Western Sudanic belt, emphasizing one of his representative instrumental ensembles. The description is followed of arguments that show to existing analogies between an ensemble of the region of Senegambia and those of fandango de artesanía from Costa Chica, relation supported with historical data about the early Senegambian presence in New Spain and its possible incidence in the multicultural society of that time. Finally, the writing offers some reflections about transcultural processes on musical issues happened during long centuries of blending of what now is Mexican nation.*

KEYWORDS: *Afrodescendant music, afromexican, fandango, artesanía, baile de artesanía, Senegambia.*

Cuicuilco número 51, mayo-agosto, 2011

Durante los últimos veinte años ha habido un creciente interés en torno a la reivindicación identitaria y política de las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica. Las discusiones generadas en ese lapso, desde las llevadas a cabo en el programa cultural “La Tercera Raíz” hasta el diálogo entablado por distintos actores y organizaciones en los muchos “Encuentros de Pueblos Negros”, han dado cuenta de la presencia de estos temas. Varios factores han avivado éste interés, entre ellos destacan la invisibilidad histórica de estas colectividades a los ojos de la nación mexicana y el impacto de la historia ofrecida por la investigación académica, la cual ha intervenido de manera significativa en la historia oral regional en los últimos quince años. En suma, la discusión general ha contribuido a estimular un acalorado movimiento local en busca de visibilidad y reconocimiento político de los afromexicanos “costeños” como grupo social diferenciado.

En ciertas ocasiones, este discurso reivindicatorio ha utilizado algunas de las tradiciones músico-coreográficas locales como “emblemas” identitarios y hasta indicios “esenciales” de su filiación africana, sin embargo, rara vez se ha profundizado en identificar las relaciones culturales concretas con África. De hecho, ha habido cierta tendencia a subrayar este vínculo desde una perspectiva un tanto estereotipada de las culturas africanas, inclusive, a partir de un vago conocimiento de éstas y de lo que comúnmente se engloba bajo la reduccionista noción de “música africana”.¹

En ese sentido, el presente acercamiento procura ofrecer reflexiones que, desde una mirada etnomusicológica, puedan contribuir a atisbar la relación histórica entre tradiciones africanas y afromexicanas con miras a apuntalar un discurso reivindicatorio más sólido. Evidentemente la tarea no es sencilla, reconocer rasgos musicales africanos luego de largos procesos transculturales es una labor que incluso muchos consideran como inasequible, pues requiere de información histórica y etnográfica difícil de reunir. Al respecto, cabe advertir que no se pretende identificar huellas musicales “puras”, o sostener la noción de que existieron características musicales africanas trasladadas inmutablemente al Nuevo Mundo; por el contrario, en el entendido de que la música tradicional mexicana es producto de una intrincada mezcla de culturas musicales de más de cuatro siglos, parte interesante de su estudio radica precisamente, en observar los particulares procesos de amalgamamiento que favorecieron el surgimiento de nuevas tradiciones musicales.

¹ Ésta categoría, necesariamente operativa, se refiere de manera simplista a una enorme diversidad de expresiones musicales. Al respecto, Gerhard Kubik [1993] advierte sobre la cautela con que debe utilizarse éste término generalizante, sobre todo si se toma en cuenta la multiplicidad de maneras en que se conceptualiza “lo musical” en las distintas culturas africanas. Aprovecho la presente nota para agradecer los valiosos comentarios de los dictaminadores anónimos del presente escrito, los cuales colaboraron a modificar sustancialmente la versión final del mismo.

Cabe señalar, que ésta temática ha sido una de las vías que más conocimiento relevante ha generado dentro de la investigación musical afroamericanista: varios musicólogos han ofrecido aportes teórico-metodológicos que desde mediados del siglo XX, han brindado interesantes estudios sobre la transplatación y adaptación de elementos musicales africanos (instrumentos, modos de ejecución, formas performativas, funciones y significados socioculturales) en el Nuevo Mundo. Basta mencionar los estudios clásicos de Richard Waterman [1948, 1952] y Fernando Ortiz [1951, 1955], o los más recientes de George List [1983], Gerhard Kubik [1999] y Rolando A. Pérez Fernández [2003, 2008].

En otro lugar se ha señalado que existen distintos niveles en que se puede identificar presencia musical africana en las tradiciones mexicanas [Ruiz, 2007], al respecto, cabe notar que el presente escrito sólo aborda lo concerniente a instrumentos musicales, en específico, los ensambles instrumentales. Por ahora el interés se centra en una de las expresiones más vinculadas a la identidad afrodescendiente de la Costa Chica, esto es, el otrora llamado “Fandango” o “Fandango de Artesa”, aunque denominado desde su resurgimiento en los años ochenta como “Baile de Artesa”. Así, se presenta primero un breve acercamiento al fandango de artesa y sus instrumentos musicales partiendo de la memoria oral y algunas menciones documentales disponibles; luego, se identifica la relación del ensamble de artesa con ensambles africanos específicos ofreciendo datos que pretenden mostrar la existencia de esta relación, para finalmente apuntar algunas reflexiones en torno a los posibles procesos transculturales ocurridos en el plano musical.

El fandango de artesa

Para comenzar es necesario ofrecer una breve descripción de lo que fue esta tradición en las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica partiendo de los testimonios orales locales.² El fandango de artesa se refiere a la costumbre de bailar, en celebraciones festivas comunitarias, sobre una plataforma zoomórfica a la que se le da el nombre de *artesa*. La *artesa* es un cajón de madera de una sola pieza y grandes dimensiones que tiene labrado en sus extremos la forma de la cabeza y cola de algún animal vinculado con la labor ganadera: un caballo, un toro o una vaca. Según los informes, hasta mediados del siglo XX, el fandango de artesa tenía un papel fundamental en todas las festividades de la Costa Chica, aunque los principales eventos en los que se usaba eran

² La memoria oral que se conserva entre las generaciones de mayor edad en torno al “Fandango” es asombrosa y llena de detalles, sin embargo, para el presente recuento sólo se hará énfasis en la información concerniente a cuestiones organológicas vinculadas con esta tradición.

las bodas y las festividades en honor a Santiago Apóstol (un santo “a caballo” vinculado con la labor ganadera de la región).

De los antiguos fandangos se dice que al ejecutar el repertorio, la gente se acomodaba alrededor de músicos y artesas aplaudiendo o gritando a quien participaba en el baile. Según relatan, era común que hubiera enfrentamientos orales donde se hacía uso de la amplia riqueza oral afromestiza, así como desafíos o controversias cantadas, en los que se improvisaba el contenido de los versos respetándose la línea melódica de la pieza en turno.³

Antiguamente, el conjunto instrumental para acompañar el baile sobre artesas en la franja costera que abarca de Copala (en Guerrero) hasta las inmediaciones de Cacalotepec (en Oaxaca), incluía por lo regular dos o tres de los siguientes instrumentos: *violín* (cordófono laúd frotado), *jarana*, *guitarrita* o *bajo* (cordófono laúd punteado/rasgueado) y *cajón* (idiófono percutido).⁴ Los testimonios orales, que remiten a inicios del siglo XX, e inclusive fuentes escritas del último tercio del siglo XIX, cotejan el uso de este ensamble instrumental.⁵ Cabe señalar que entonces, y aún hoy, en las comunidades afrodescendientes, el *cajón* es percutido por dos *tamboreadores* que se acuclillan o se sientan alrededor del instrumento, el cual descansa en el suelo horizontalmente. Cada músico utiliza en una mano, un palo cilíndrico (a manera de baqueta) para percutir en acción directa la superficie más amplia del cajón, mientras que la otra mano *tamborea* en la misma con la palma y los dedos juntos, alternando así sonidos graves con agudos.

En el caso de Cruz Grande y su zona de influencia, es decir, el territorio que se encuentra entre las comunidades de Copala, Tecuanapa y La Sabana, donde todavía se utilizaban artesas zoomórficas a fines de los años cincuenta, la instrumentación típica se conformaba generalmente de *arpa* y *jarana* acompañando al zapateo sobre artesas.⁶ Un detalle característico de la ejecución de éste tipo de arpa fue el “tamboreo”, rasgo de ejecución que consiste en el palmoteo con las manos sobre la caja de resonancia del arpa, de parte de un

³ Una descripción más detallada pude encontrarse en Ruiz, 2005 y 2009.

⁴ En algunos lugares se menciona también el uso del *tambor* en lugar del *cajón*, aunque la mayoría de los testimonios remite principalmente, a éste último instrumento. El *cajón*, todavía hasta nuestros días, es una caja hecha de tablas de madera de parota ensambladas y clavadas entre sí, mientras que el “tambor” es un membranófono de marco que lleva como membrana tensa, una piel curtida de chivo o venado. Cabe señalar que las medidas del *tambor* son muy similares a las del *cajón*, aproximadamente 90 x 20 x 45 centímetros.

⁵ Otros instrumentos de acompañamiento que se mencionan al lado del *violín* y el *cajón* son la *guacharrasca*, el *cántaro* o *botija* y el *pito* de carrizo.

⁶ Varios años antes de morir, el músico Eulalio Gallardo me comentó en dos ocasiones, que el cajón tapeado que ahora se utiliza en la agrupación de Cruz Grande fue una introducción de su padre, Eduardo Gallardo, al ensamble instrumental de artesas de esa localidad alrededor de los años setenta. Según Eulalio, la adición instrumental fue influencia de la estadía de don Eduardo en la zona de Tixtla por esos años [Eulalio Gallardo, comunicación personal, 2001].

segundo músico acuclillado al pie del instrumento. El “tamboreo” en la Costa Chica solía hacerse llevando en una de las manos algún tipo de anillo o material sólido, que permitiera producir la alternancia de percusiones agudas y graves sobre la tapa del arpa.

De acuerdo con los propósitos de este escrito, varias preguntas se desprenden del uso de estas peculiares instrumentaciones: ¿Por qué el ensamble instrumental que acompaña el baile sobre artesas entre Copala y Cacalotepec se compone de esos instrumentos específicos y no de otros? ¿Por qué en México dicha instrumentación es casi exclusiva de la Costa Chica?⁷ ¿Por qué éste, como otros ensambles de raigambre fandanguera, conceden central importancia a los instrumentos de cuerda?

Una enorme diversidad de instrumentos musicales podría componer el conjunto instrumental de artesa, sin embargo, las fuentes históricas e informes orales reiteran el uso específico de un ensamble particular, es decir, el de *violín, guitarrita y cajón* (o bien, *violín y cajón*), principalmente en el núcleo de “pueblos negros” de la región. Desde el punto de vista organológico, esa misma instrumentación puede ser comprendida como un cordófono laúd frotado, un cordófono laúd punteado/rasgueado y un idiófono percutado. Tal clasificación, basada en la *Sistemática de los instrumentos musicales* de Erich von Hornbostel y Curt Sachs [1914], no sólo se refiere a la morfología de los instrumentos sino también, a la manera de ejecutarlos. Ambos aspectos, son de central importancia pues aunados a las regiones de procedencia de africanos y los periodos de su arribo a Nueva España sugieren vincular a este tipo de conjunto con un ensamble análogo de cuerdas de la región de Senegambia, en el occidente de África.

Las cuerdas del occidente sudánico africano y el ensamble de artesa

De inicio, es necesario subrayar el carácter general de las tradiciones musicales del occidente sudánico africano. De acuerdo con Michael Theodore Coolen, la región de Senegambia se caracteriza por la presencia de una gran variedad de instrumentos de cuerda, numéricamente superior a la de cualquier otra familia de instrumentos musicales, incluso a la de los membranófonos. Aunque la presencia de tambores es generalizada, no se compara con las “muchas

⁷ Aunque en la Costa Grande de Guerrero también se usó el cajón como parte del conjunto instrumental del “baile de tabla”, de acuerdo con Efraín y Raúl Vélez, éste comenzó a utilizarse hacia fines de los años sesenta del siglo XX como sustituto percutivo del arpa tamboreada, en pleno declive por esos años en la región [Vélez, 1997]. Evidentemente, la Costa Grande y algunas tradiciones fandangueras de tierra adentro de Guerrero y Michoacán comparten algunas características musicales con las tradiciones fandangueras de la Costa Chica.

clases de violines, laúdes y arpas [que] pueden encontrarse en estos pueblos” [Coolen, 1984:118]. Algo similar señala otro reconocido musicólogo africanista, Gerhard Kubik, quien asegura que:

Hay una vasta región del occidente africano donde casi todos estos rasgos característicos de las culturas musicales presentes en el Golfo de Guinea (líneas temporales, tambores con sistemas de tensión por medio de ataduras y estacas, dominio de la percusión, etc.) no aparecen. Éste es el ancho cinturón sudánico centro-occidental. Excepto ciertos tambores de doble membrana introducidos por los Maghreb y encontrados actualmente en las cortes de los reyes Hausa y Fulbe [...] los tambores juegan un papel modesto, si no es que subordinado, en esta región, comparados con los instrumentos de cuerda [Kubik, 1993:440] [traducido por el autor].

La generalizada presencia de cordófonos y su importancia sociocultural no sólo en la región de Senegambia, sino en gran parte del llamado “cinturón sudánico centro-occidental” ha sido reconocida también por otros estudiosos como Roderic Knight [1984], Dena Epstein [1975] y David Evans [1999].

Dentro de la variedad de cordófonos utilizados en esta región africana destaca un tipo particular de ensamble instrumental. Según Michael T. Coolen, quien ha realizado investigaciones sobre los instrumentos de Senegal y Gambia, “hasta tiempos recientes, uno de los ensambles más comunes de Senegambia consistió de un laúd punteado (el *xalam*), un laúd frotado (llamado *riti* por los Wolof y *nyanyaur* por los Fula), y una calabaza tapeada” [Coolen, 1982:74].⁸ De acuerdo con Coolen, el uso de ese ensamble todavía estaba presente hasta finales de los años setenta en las tradiciones musicales de esa región, especialmente entre los wolof. Para Coolen, no es aventurado incluso afirmar que ese tipo de ensamble resultó familiar a cualquier esclavo extraído de la región de Senegambia durante tiempos coloniales, pues varios testimonios históricos dan cuenta del prolífico uso de estos cordófonos en la zona durante los siglos XVI, XVII y XVIII [Coolen, 1984].⁹

⁸ En los últimos treinta años, distintos procesos han fomentado un acelerado cambio de las tradiciones musicales del occidente africano, de allí la importancia de acudir a investigaciones que ofrezcan datos sobre la región, previos a ese lapso. Coolen permaneció más de dos años en la región pues fue etnomusicólogo residente de los Archivos Culturales de la República de Gambia de 1973 a 1974 y beneficiario de una beca Fulbright para realizar investigaciones en Senegal de 1975 a 1976 [Coolen, 1991].

⁹ La interacción histórica de los wolof con sus vecinos tukolor y mandinka los vuelve representativos de Senegambia, pues musicalmente comparten no sólo instrumentos similares, sino hasta repertorios afines [Knight, 1984]. El lingüista David Dalby, especialista en los wolof, inclusive considera que la cultura wolof fue un estrato cultural sobre el que subsecuentes arribos de esclavos a América se enculturaron [Coolen, 1982].

Es posible que en el caso de México, el uso de ese ensamble africano se haya reflejado en una instrumentación similar recurrente en la Costa Chica, en otras versiones evidentes, pero con los principios fundamentales hallados en la instrumentación común de Senegambia; es decir, laúd frotado (*violín*), laúd punteado/rasgueado (*jarana*, *vihuela* y *guitarrita* en un comienzo; *bajo quinto* y *guitarra sexta*, después) y alguna percusión (*cajón*, *tambor* o *bandeja* percutida).¹⁰ No sería extraño el vínculo entre estos ensambles instrumentales, si recordamos el peso que tuvo esa zona de África como fuente de extracción de africanos por la trata esclavista europea durante el siglo XVI. Gonzalo Aguirre Beltrán en su apartado “Los ríos de Guinea” del clásico *La población negra de México* [1946], señaló la importancia de esta región africana en cuanto a la procedencia de africanos traídos a la entonces Nueva España. Desde inicios del virreinato y por lo menos hasta 1580, la mayoría de africanos ingresados a Nueva España procedieron casi exclusivamente, de la región de Senegambia-Guinea. De acuerdo con Aguirre Beltrán, San Iago, la isla del archipiélago de Cabo Verde que se convirtió en el centro esclavista más importante de África durante el siglo XVI, reunió esclavos procedentes de los llamados ríos de Guinea, es decir, de la región comprendida entre el Río Senegal (en Senegal) y el Río Geba (en la actual Guinea Bissau).

En términos numéricos, la influencia de esos primeros llegados senegambeses no es desdeñable en relación a su contacto con la población general novohispana; según Aguirre Beltrán, se estima que para 1553 había unos 20,000 africanos en México de procedencia casi exclusiva de la zona de Cabo Verde. Durante la segunda mitad del siglo XVI, su presencia se mantuvo e inclusive fue acompañada de la estigmatización de un grupo particular, el de los wolof, de los que se prohibió su entrada a Nueva España luego de la sublevación de La Española de la cual se les responsabilizó [Aguirre, 1946]. No obstante, los wolof entraron a Nueva España por lo menos hasta los últimos años del siglo XVI. Para 1570 se estiman 18,500 africanos en Nueva España de los cuales unos 10,500 radicaban en la ciudad de México. A partir de 1580, aproximadamente la tercera parte de los africanos que se introdujeron al país provinieron de la región de Cabo Verde. Mientras que de 1596 a 1615 los esclavos procedentes de Cabo Verde y Guinea ingresaron casi en igual número a los provenientes de

¹⁰ Otras regiones de América que recibieron una fuerte influencia musical de Senegambia presentan ensambles análogos, como en el caso del sureste de los Estados Unidos donde la instrumentación tradicional del antiguo *blues* se conformaba de banjo, violín y pandero (o bien, otro idiófono, como los huesos entrechocados o un calabazo percutido) [Coolen, 1982; Kubik, 1999; Epstein, 1975]. El estudio específico de las raíces senegambeses del *blues* y el banjo ha ofrecido una cantidad considerable de publicaciones e información significativa en torno a estos aspectos.

la región costera comprendida entre los actuales Costa de Marfil y República Democrática del Congo [Ngou-Mvé, 1994].

Estas estimaciones llevan a considerar que por lo menos durante los primeros 50 años después de la conquista, la interacción y constante contacto intercultural hispano-indígena en Nueva España se llevó a cabo casi exclusivamente con africanos del área de Senegambia, mientras que los siguientes 35 años, su presencia cultural no dejó de ser importante al conformar por lo menos una tercera parte de los africanos que ingresaron al territorio virreinal. El destacado antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán en varias ocasiones subrayó que por haber sido los primeros introducidos a Nueva España, la influencia cultural de los africanos del occidente sudánico fue significativa en el entorno novohispano.¹¹

Por otra parte, no hay que olvidar que las primeras noticias de esclavos empleados como vaqueros en la intensa actividad ganadera colonial de lo que hoy es la Costa Chica remite precisamente, al tercer cuarto del siglo XVI [Motta, 2003]. Además, hay que tener presente el número todavía indeterminado de esclavos fugados llegados a las costas de la Mar del Sur y de los que se tiene noticia ya desde el último tercio del siglo XVI [Widmer, 1990].¹² Al respecto, es de extrañar que Aguirre Beltrán no haya concedido mayor peso a los posibles esclavos huidos de las zonas mineras aledañas a esa región durante ese siglo. Es conocida, por ejemplo, la explotación de los placeres del oro realizada durante la segunda década del siglo XVI en San Luis de Acatlán. También es relevante la actividad minera de San Pedro Atoyac (cercano a San Pedro Jicayán), lugar en que “Álvaro de Santa Cruz mantenía una cuadrilla de cien esclavos en la década de 1530” [Widmer, 1990:125]. En 1542 las minas de Zumpango y Taxco estaban en plena actividad [Pavía, 1998; Mentz, 2005], pues de acuerdo con el censo reportado por el virrey don Luis de Velasco, las dos entidades que arrojan mayor población de negros esclavos en 1570 son precisamente Taxco (700) y Coixca (800) [Aguirre, 1946]. Coixca (o Coyxca) correspondería a lo que hoy son los alrededores de Iguala (Tlaxmalac, Coxcatlán y Tepecoacuilco) y a la zona de Zumpango, Chilapa y Tixtla [Pavía, 1998]. Otras minas cercanas a la región, como las ubicadas en las zonas de Zacualpa, Tlapa, Tamazulapa y Silacayoapan, reportan también el trabajo esclavo africano. Sería de dudar que habiendo tantas noticias de la fuga de esclavos durante el siglo XVI [Ngou-Mvé,

¹¹ Claro está, sin olvidar la subsecuente influencia de los enormes contingentes llegados del área de Congo-Angola durante la primera mitad del siglo XVII.

¹² Para dar una idea de la relevancia del cimarronaje en ese siglo puede acudir a Aguirre Beltrán [1946], quien calcula en 2000 el número de “negros huidos y cimarrones” que había para 1570 en Nueva España, fechas en que las autoridades virreinales se encontraban en lucha contra núcleos de africanos rebeldes a la esclavitud en casi una veintena de asentamientos importantes para la corona española.

1994], éstas no hayan procedido en alguna medida del entorno minero del sur. Hay que recordar que el primer distrito minero creado por los españoles fue precisamente el de Zumpango y Taxco en la tercera década del siglo XVI. Por mera cercanía geográfica y por el carácter indómito de la zona, las “Costas de la Mar del Sur” pudieron haber sido un refugio óptimo para el temprano cimarronaje colonial.

De regreso al fandango de artesanía, es posible que el antecedente histórico senegambés haya redundado en la conformación del ensamble instrumental del fandango de artesanía y otras tradiciones fandangueras. No sólo eso, también es posible que la relevancia cultural de cada uno de estos instrumentos en África haya sido conservada en distinta medida en territorio novohispano. Es conocida la amplia variedad de laúdes punteados/rasgueados que conforman los conjuntos instrumentales fandangueros tradicionales en México. En clara concordancia novohispana con el occidente africano, de todos los cordófonos utilizados, es el laúd punteado el instrumento más común en la región de Senegambia.¹³ De hecho, el occidente sudánico posee una extraordinaria variedad de laúdes emparentados entre sí. Muestra de ello son el *kotingo* y *kurango* de los mandinka y jola, el *koni* de los maninka y xasonka, el *hoddu* y el *molo* de los tukolor y diawara, el *tidinit* de los hassaniya y el *gambaré* de los soninké.

Coolen [1983] señala que estos instrumentos comparten más similitudes morfológicas y de ejecución que diferencias entre sí. La mayoría utilizan calabazos como cajas de resonancia, aunque también los hay hechos de caja de madera. Si bien cuentan con un número variable de órdenes de cuerdas lo común es el uso de cinco cuerdas. En no pocas ocasiones estos laúdes presentan algún tipo de dispositivo o pequeño idiófono atado al cuello del instrumento que “zumba” con el movimiento inherente a la ejecución. En cuanto a sus funciones socioculturales, por lo menos entre los wolof, el laúd punteado se encuentra vinculado con la historia de los linajes y la genealogía, los ritos de paso, la curación y la adivinación, entre otros significativos roles [Coolen, 1984]. En el caso del *xalam* wolof, el instrumento es tocado por músicos varones especialistas llamados *nyeenyo* y que pertenecen a una categoría mayor de músicos llamados *gewel*, o genéricamente *griots*. En general, esta clase de músicos se enorgullecen de proveer música apropiada para cualquier situación, ya sea una boda, un bautizo, una feria o una amplia variedad de situaciones.¹⁴

¹³ “Presente entre la gran variedad de etnias, y asociado con algunas de las más importantes funciones musicales de estas culturas, el laúd punteado posee una historia que data de siglos” [Coolen, 1984:119].

¹⁴ Estos músicos, que toman distintos nombres en el cinturón sudánico occidental (por ejemplo, *jelis* entre los maninka de Mali), se especializan como entretenedores diestros en tocar repertorio para danzas, acrobacias, contar historias, o trovar acertijos y adivinanzas que la audiencia debe resolver [Coolen, 1991].

En correspondencia, los laúdes punteados/rasgueados novohispanos utilizados en la Costa Chica pudieron haber tenido su antecedente “jaranero”, tímbrico y de ejecución en la variedad de laúdes punteados del occidente africano. Pueden incluso sugerirse algunos paralelos entre estos instrumentos: como varios de los cordófonos africanos, las *jaranas* y *bajos* de la Costa Chica contaban con cinco órdenes de cuerdas; similar al caso de ciertos cordófonos tradicionales mexicanos, varios de los instrumentos africanos se tocan con plectro [Chamorro, 1993]; el punteo usando los dedos pulgar, índice y medio para golpear la cuerda más que para puntearla [Coolen, 1984] es otro rasgo que trae al recuerdo la ejecución de algunos cordófonos en las costas y tierras calientes de México.

Por otra parte, aunque los laúdes frotados del occidente sudánico africano no tienen tanta variedad como los laúdes punteados, no por ello dejan de tener importancia central en la región. Los wolof llaman *riti* a su laúd frotado y entre los fulbe se le llama *nyanyaour* o *moolar*. En términos de ejecución, estos instrumentos monocordes son más versátiles de lo que sugiere su aparente sencillez morfológica; algunas grabaciones de su ejecución dejan ver la diestra habilidad de los ejecutantes para conseguir una notable variedad melódica.

Es posible que los senegambeses llegados a México hayan compartido un bagaje “violínístico” que les permitiera la apropiación de los cordófonos frotados traídos por los ibéricos a Nueva España. Gerhard Kubik sostiene que las habilidades técnicas heredadas de la ejecución de cordófonos frotados africanos fueron transferidas a instrumentos como el violín en América, ya fuese por la creciente legitimación de éste o simplemente por ser uno de los instrumentos permitidos por las autoridades coloniales [Kubik, 1999]. El bagaje compartido de cuerdas frotadas debió haber sido un antecedente importante para los africanos al encontrarse en el Nuevo Mundo, dadas las posibilidades similares ofrecidas por los instrumentos de cuerda novohispanos; quizá como estrategia, o como mera respuesta colectiva, pudo acudir a referentes comunes africanos. El histórico uso del violín y la importancia de éste en varias de las tradiciones afrodescendientes de la Costa Chica, da cuenta del valor musical conferido a éste al mantenerlo como uno de sus instrumentos principales.¹⁵

¹⁵ Si bien podría contra argumentarse que el violín, la vihuela y el arpa fueron preferidos por los conquistadores, e incluso, impuestos a los conquistados durante los siglos coloniales, podría decirse lo mismo de otros instrumentos como el órgano, las flautas y las chirimías, que fueron profusamente promovidos por los hispanos. Sin embargo, estos últimos instrumentos tuvieron más acogida en las sociedades indígenas o indo-hispanas de la sociedad novohispana. Cabe así responder con preguntas al contra argumento: ¿por qué tuvieron tanta aceptación el violín, la vihuela y el arpa, específicamente entre los llamados castas, mulatos y “gente de color quebrado” de tiempos coloniales? ¿por qué casi de manera exclusiva en zonas de probada presencia africana se tamboreó el arpa, se dio prioridad a los instrumentos de

Evidentemente a detalle, en el plano morfológico, son visibles las diferencias organológicas entre los cordófonos africanos y los cordófonos de uso tradicional en la Costa Chica, sin embargo, más allá de su morfología, habría que considerar la importancia que tienen los principios de ejecución y las características tímbricas de los instrumentos. En este contexto, un instrumento podría haber cambiado su morfología, o haber sido sustituido por otro, si la mutación no implicaba demasiados cambios en función de los valores estético-culturales centrales de quien lo toca y percibe. En el caso de los africanos en la Nueva España, ubicados en un contexto ya de sí adverso, la forma de los instrumentos quizá pudo mudar, siempre y cuando no cambiara otros valores musicales más centrales desde la perspectiva africana, como el timbre del instrumento y su “proximidad” en cuanto a principios básicos de ejecución.

En cuanto a los instrumentos percutidos, cuando menos hasta hace unas décadas, un idiófono frecuentemente utilizado en el ensamble wolof para acompañar a cordófonos punteados y frotados fue el calabazo tapeado [Coolen, 1984]. Tolia Nikiprowetzy reporta el uso de calabazos percutidos llamados *paly-yela* en el occidente sudánico [Chamorro, 1993]. Otros autores también registran su uso como acompañante de laúdes frotados en la franja sudánica centro-occidental: entre los peul se denomina a estos idiófonos *horde*, entre los hausa se les llama *kwarya*, y entre los songhai (ejecutados sobre hueco en el suelo) se les nombra *gaasay* [DjeDje, 1998].

En México, hay noticias del uso percutido de éstos instrumentos en varios lugares de la Costa Chica [Contreras, 1988]. Incluso, éste instrumento se usó en el conjunto tradicional del fandango de artesanía todavía alrededor de 1877, como lo señala la crónica versada de Amado del Valle titulada *Velorio Costeño*. En ella se menciona el uso de una *bandeja* percutida para acompañar al violín y la guitarra en ocasión de un fandango para velar a un “angelito”. La *bandeja* es la planta cucurbitácea de medianas dimensiones (unos 60 centímetros de diámetro) antiguamente utilizada en el entorno costeño como instrumento musical: entre otros testimonios, Juan Clavel, conocido bailarador de Pinotepa Nacional, confirma que la *bandeja* invertida sobre el suelo y percutida con un *palito* se utilizó en ese municipio [Juan Clavel, comunicación personal, 2003].

Al parecer, todavía hasta mediados del siglo XX era común que llegaran algunas mercancías a la Costa Chica embaladas en cajones de madera [Stanford, 1962]. Estos mismos cajones sirvieron a los músicos de la región como instrumentos musicales, y quizá sustitutos de lo que otrora fueron instrumen-

cuerda para conformar ensambles instrumentales y se “azotó” a los cordófonos como forma regular de ejecución? ¿por qué los ensambles fandangueros se conformaron de conjuntos de cuerdas acompañados al menos de un idiófono/membranófono de percusión (cajón, pandero, guacharrasca, charrasca, marimbol, tamborita, tambora, zapateo sobre plataforma)?

tos de ascendente africano. Como lo sugiriera Guillermo Contreras [1988], es muy probable que el calabazo tapeado del conjunto senegambes diera origen al actual *cajón* “tamboreado” del ensamble de artesa.

Así, puede sugerirse que uno de los conjuntos instrumentales más utilizados en el fandango de artesa de la Costa Chica no sea sino reminiscencia de un ensamble común de la región de Senegambia (común al entorno sudánico occidental africano) que cambió su morfología, pero no sus principios de ejecución y características tímbricas reflejadas en violines y jaranas de los siglos coloniales. Es probable que el uso compartido de cordófonos del occidente africano haya encontrado entre los afrodescendientes del espacio novohispano, tierra fértil para identificar antecedentes identitarios y valores estéticos afines.

Evidentemente, luego de varios siglos de contacto con hispanos e indígenas es de esperar que las funciones socioculturales de este ensamble y estos instrumentos se haya adaptado a nuevas condiciones de vida en el Nuevo Mundo; sin embargo, el tradicional vínculo de los fandangos de artesa con importantes festividades colectivas deja ver todavía su relevancia cultural y, por qué no, quizá, un tenue lazo con posibles roles antecedentes africanos. Es necesario aclarar: no se sugiere aquí la reproducción “pura” de la cultura a través del tiempo, sino precisamente, la permanencia de lo que podría ser visto como uno de varios núcleos fundamentales, es decir, el ensamble instrumental, que perdura en sus principios básicos de ejecución (punteo, frotación y percusión), pero que en la superficie cambia, adoptando instrumentos de ascendencia europea. Otros rubros de lo musical seguramente adoptaron diversas influencias culturales hispanas e indígenas, no obstante, las funciones socioculturales adaptadas a nuevas condiciones históricas, no dejan de ligarse con las festividades comunitarias y los ciclos de vida individuales. En cierta analogía con Senegambia, éste ensamble se asocia con algunas de las ocasiones más significativas: en lo individual, al nacimiento, el matrimonio y la muerte de la persona; en lo colectivo, a la principal fiesta asociada con el sustento económico ganadero (la devoción a Santiago Apóstol).

Por otra parte, y de regreso a África, el arpa-laúd es otro instrumento que desde tiempos coloniales y hasta la actualidad mantuvo uso generalizado en lo que hoy es Gambia, el sur de Mauritania, el sur de Senegal, el norte de Guinea, el sureste de Mali, el suroeste de Burkina Faso y la zona norte de Costa de Marfil, Liberia y Sierra Leona.¹⁶ Los maninka conservan el uso del *simbingo* y el *oron* de 18 cuerdas, mientras que los mande, susu, fula, senufo y kissi utilizan

¹⁶ Los xilófonos heptatónicos y pentatónicos también son comunes en toda esta área; es muy probable que su presencia haya influido la producción musical americana de tiempos coloniales, sin embargo, esto será tema de un futuro trabajo.

el *bolon* [Charry, 2000]. Sin embargo, dos arpas destacan de toda la región: el *esimbin* y el *kora*. Los jola del Casamance conservan el uso de un arpa de grandes dimensiones llamada *esimbin*, de cuatro a seis cuerdas, que frecuentemente es “tamboreada” por otro músico en la gran calabaza resonadora del instrumento creando contrarritmos [Coolen, 1984]. El arpa *kora* de 21 cuerdas es exclusiva de los mandinka y en su ejecución es también característica la percusión de la caja de resonancia por un segundo músico [Knight, 1984]. Ambas arpas son las de mayores dimensiones en esta parte del occidente africano.

En el caso de la Costa Chica, es posible que la tradicional presencia del arpa “tamboreada” en los fandangos de artesanía de la zona de Cruz Grande sea reflejo de la influencia del occidente sudánico africano. En específico de la *kora* y el *esimbin*, que contarían como los instrumentos musicales representativos de los llamados “felupes” y “mandinga” de los añejos documentos de la trata esclavista colonial. Otras regiones de México donde hubo fuerte presencia de africanos comparten el rasgo del tamboreo sobre la caja del arpa entre sus modos de ejecución; tal es el caso del arpa utilizada en la Costa Grande de Guerrero y en la región planeca de Tepalcatepec en Michoacán. Desde los años ochenta se ha señalado este rasgo como eminentemente africano aunque sin precisar claramente las culturas africanas de procedencia.¹⁷ Por otro lado, como lo señala Arturo Chamorro [1995], el timbre del arpa es un rasgo sorprendentemente similar entre los cordófonos africanos y los mexicanos. Una vez más, la importancia cultural del timbre a los ojos de la estética africana viene a colación, no sólo con éste instrumento, sino con varios otros de raigambre africana presentes todavía en territorio mexicano.

Consideraciones finales

La opinión de que en México el aporte cultural africano se diluyó gracias a un temprano y largo proceso de mestizaje es una noción compartida por no pocos investigadores. Hasta cierto punto, este juicio se encuentra vinculado a la suposición de que en la cultura mexicana son poco visibles los supuestos “rasgos típicos” africanos presentes en otros países americanos. Uno de estos rasgos —al lado del renglón meramente somático— ha sido precisamente el rubro musical: la ausencia en México de lo que estereotipadamente se considera como musical-africano ha contribuido a dar por hecho que esa

¹⁷ Guillermo Contreras [1988] atribuye el “tamboreo” del arpa en la costa del Pacífico mexicano a la influencia de algunos tipos de lira del Congo, sin embargo, como advierte Gerhard Kubik, la importancia cultural de los cordófonos en el cinturón sudánico centro-occidental no tiene parangón con la de la región centro-occidental africana. Al parecer, en esta última región, el uso del arpa “percutida” es más esporádico y limitado a zonas específicas.

temprana amalgama cultural se efectuó a cabalidad borrando en su totalidad todo rastro africano.

Si bien es cierto que los tempranos procesos de mezcla biológica, social y cultural, aunados a una diversidad de factores (la proporción numérica de los africanos en relación con la población total, el origen multiétnico, la previa transculturación de muchos esclavos arribados a América, las condiciones adversas y cambiantes de los africanos estantes en México, el favorecimiento de la integración del africano a la sociedad novohispana al encontrarse fuera de una férrea dinámica económica de plantación) influyeron para mermar la visibilidad del aporte africano en lo que hoy es México, puede sugerirse aquí que, en el plano musical, los rasgos africanos en la cultura mexicana son todavía palpables.¹⁸

No obstante a los largos procesos de transculturación ocurridos durante el periodo colonial y los siglos XIX y XX, puede argüirse que se conservan en México ensambles instrumentales tradicionales de presumible raigambre africana. De acuerdo con lo argumentado más arriba, se postula que los primeros esclavos en el entorno colonial utilizaron ensambles que les eran familiarmente africanos, pero compuestos de instrumentos ibéricos no lejanos a sus referentes músico-africanos, y que a los ojos de las autoridades coloniales parecían europeos: “Para algunos esclavos, debió haber sido hilarante el hecho de que, mientras los blancos trataban de suprimir los aspectos más obvios de la cultura africana, al final terminaron apoyando una importante tradición musical africana, pensando que era europea” [Coolen, 1984:132].

El ensamble instrumental que acompaña el baile sobre artesas compuesto de un laúd frotado, un laúd punteado y un idiófono percutido, se compone precisamente de estos instrumentos específicos porque ese ensamble pudo haber sido un referente común para los africanos procedentes del occidente sudánico occidental en esta región de México. En ese sentido, el hecho de que esa instrumentación sea exclusiva de la Costa Chica invita a pensar que en la región hubo una significativa presencia de africanos senegambeses; si bien esta afirmación no puede por ahora cotejarse con documentos históricos, puede considerarse al menos como posible al prevalecer, en una tradición musical tan ligada a la identidad afrodescendiente como el fandango de artesa, un formato de ensamble instrumental análogo al utilizado en la región de Senegambia.

¹⁸ Tal señalamiento no es nuevo: ya desde 1934, Gabriel Saldívar señalaba que las “formas vernáculas” de la música mexicana eran resultado del contacto entre las tradiciones ibéricas y las africanas. Para 1949, el propio Gonzalo Aguirre Beltrán destacaba también la fuerte influencia africana presente en la música tradicional mexicana [Moedano, 1995], y dos decenios después, ratificaba que la conformación de la música y la danza “mestizas” mexicanas eran básicamente producto de procesos de transculturación entre ibéricos y africanos [Aguirre Beltrán, 1970].

Por otra parte, una de las cuestiones más paradójicas que se ha presentado a la investigación musicológica afromexicana ha sido el hecho de que, no obstante a la gran cantidad de africanos introducidos desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII en México (su proporción numérica en relación a la población total novohispana fue incluso prominente en algunos decenios coloniales), destaca la generalizada ausencia de membranófonos (específicamente tambores) en el entorno novohispano continental, a diferencia de lo que ocurrió en otros territorios coloniales americanos y de El Caribe. A saber, básicamente esto respondería a una particular situación. La procedencia regional de africanos extraídos de África, el número de ellos y los periodos de su introducción a lo que hoy es México marcan una significativa diferencia con lo ocurrido en países como Cuba, donde la presencia del “tambor” es avasalladora.¹⁹ La casi exclusiva introducción de senegambeses a México durante los primeros 50 años del virreinato novohispano estableció un tipo de contacto que lo diferencia radicalmente de otros procesos transculturales llevados a cabo en el resto de América.

La importancia cultural conferida a los instrumentos de cuerda en Senegambia, y la consiguiente entrada de africanos de esa región a México, pudo haber favorecido la amplia aceptación social de estos instrumentos y sus ensambles en los contextos festivos de la mezclada sociedad novohispana, otorgando menor presencia a los tambores. Esa misma razón podría explicar por qué en Estados Unidos, país con evidente presencia afrodescendiente, son prácticamente inexistentes los rastros históricos de algún tipo de tambor “típicamente” africano.²⁰ Hay que recordar que, similar al caso de México durante el siglo XVI, al sur de Estados Unidos entró una gran cantidad de esclavos procedentes de la región de Senegambia durante los siglos XVII y XVIII.

Si bien el etnomusicólogo Rolando A. Pérez Fernández [1990] ha demostrado con anterioridad la presencia de patrones rítmicos característicos de las culturas musicales bantú en varias tradiciones fandangueras de México, en lo general, su aporte no contradice a las propuestas contenidas en el presente escrito. No obstante a que los senegambeses llegados a Nueva España fueron numéricamente pocos comparados con los enormes contingentes de africanos procedentes del área de Congo-Angola durante la primera mitad del siglo XVII [Ngou-Mvé, 1994], como señala Gerhard Kubik, puede argüirse

¹⁹ Es conocida la enorme cantidad de africanos del Golfo de Guinea introducidos a Cuba y lo tardío de su ingreso (hasta el siglo XIX), comparado con el ingreso de africanos al resto de Latinoamérica.

²⁰ Tampoco hay que olvidar que en el sur de Estados Unidos, las autoridades coloniales prohibieron el uso de tambores entre los esclavos pues estos instrumentos fueron partícipes de rebeliones [Coolen, 1991]. Es probable que algo similar haya ocurrido en los territorios de Nueva España en detrimento de la presencia del “tambor” en México, aún así, pueden identificarse ciertos vínculos con membranófonos africanos por lo menos en las tradiciones indoafromestizas de Tabasco y en la música de Tierra Caliente [Contreras, 1988; Chamorro 1995].

que “La representación numérica no necesariamente determina qué cultura en el nuevo entorno podría tener mejores oportunidades de sobrevivir y crear innovaciones” [Kubik, 1993:441]. De especial importancia es que los senegambeses hayan participado casi de manera exclusiva en este primer y significativo contacto entre culturas en el Nuevo Mundo.

En ese sentido es muy posible que la tradición de cuerdas portada por los senegambeses en concordancia con la cultura de cuerdas ibérica (principalmente andaluza), diera como resultado la generalización de ensambles de cuerdas relativamente comunes a la nueva sociedad novohispana. También es muy probable que a la diversidad de conjuntos de cuerdas (en muchas ocasiones acompañadas por una percusión como el zapateo en una plataforma) se haya sumado la riqueza rítmica de las tradiciones de Congo-Angola y el Golfo de Guinea. En esta perspectiva, la hipótesis sería 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 los ensambles colectivos de percusión [Kubik, 1993], entre otros aspectos. 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 el final de ese contacto —cuando disminuye la entrada de africanos a Nueva España y la dinámica esclavista se desvanece dando paso a cierta “estabilidad” cultural— evidenciaría el repunte de las tradiciones fandangueras hacia el segundo tercio del siglo XVIII.

En suma, contrario a las apariencias, puede decirse que los afrodescendientes en México retuvieron, en un plano musical culturalmente significativo para ellos mismos, tanto de su identidad, como pudieron [Chamorro, 1995]. Como indica Gerhard Kubik: “La historia de las culturas afroamericanas en este hemisferio es una historia de muchos encuentros culturales diferentes” [Kubik, 1998:224]. Tal es el caso del encuentro del occidente sudánico africano con la cultura novohispana durante el siglo XVI y del que seguramente quedaron significativos vestigios africanos, aunque ahora “vagamente conectadas con los antecedentes genealógicos de sus portadores presentes” [Kubik, 1993:431].

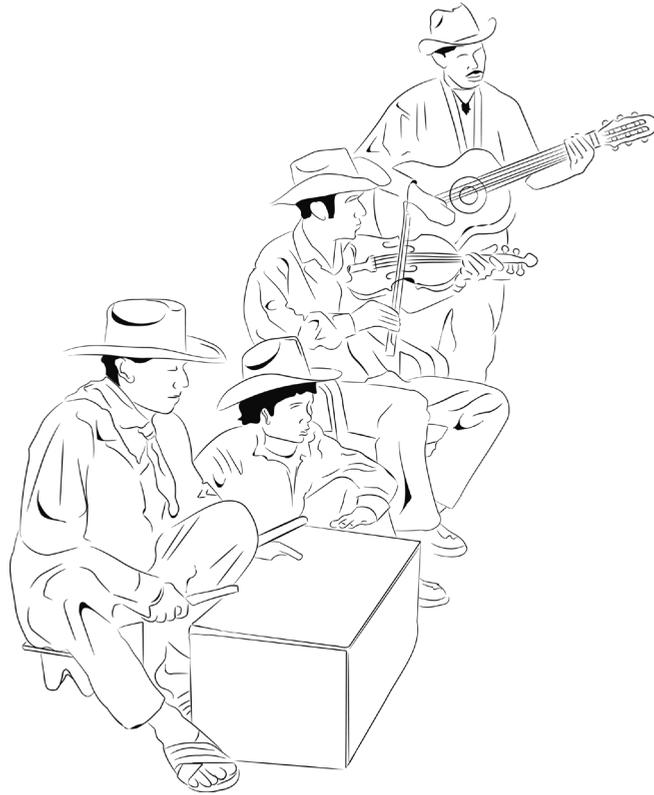
En México puede identificarse una veta de investigaciones musicales que ha ofrecido, quizá como su aporte más significativo, el afirmar que existen huellas africanas en la cultura mexicana aunque en un estrato cultural poco evidente, pero no por ello menos importante. La presencia musical africana

en la cultura mexicana llega a ser perceptible si se acude a herramientas que permitan trascender las conjeturas basadas en meros estereotipos musicales. En ese sentido, el presente acercamiento puede contarse como un paso más en la investigación musicológica afromexicanista el intentar definir de donde proceden estas influencias dejando de tratar a África como si fuera un conglomerado cultural homogéneo.

“Por supuesto, siempre es un problema valorar el margen de comparabilidad de rasgos particulares” [Kubik, 1993:431] pues al lado de la difusión está la invención paralela de rasgos similares en puntos geográficos distantes.²¹ No obstante, los datos expuestos en el presente escrito ofrecen cierta congruencia a las conjeturas; sería demasiada “coincidencia” histórica la aparición conjunta de los aspectos mencionados, como para al menos, no considerarla una propuesta probable: un ensamble específico (presente en la región más típicamente afrodescendiente de México), análogo a otro ensamble africano (precisamente oriundo de la región africana de donde llegaron los primeros africanos a la Nueva España) vinculados entre sí por ciertas características musicales generales (y la sustancial presencia de las cuerdas en las tradiciones musicales del mundo mestizo novohispano). Si se quiere, estos elementos podrían ser considerados casualidades, o hasta desarrollos paralelos, sin embargo, para este acercamiento etnomusicológico cuentan como pistas históricas de futuros acercamientos.

Indudablemente, mayor estudio se requiere en torno a esta temática que va de la mano con la creciente información que sale a la luz sobre las culturas musicales africanas, empero, la influencia de los wolof, los serere, los mandinka y los jola, por mencionar a las sociedades del occidente africano más relevantes durante el siglo XVI, parece que fue más que significativa en el crisol cultural que dio vida al amplio complejo de tradiciones fandangueras mexicanas.

²¹ Para algún lector, el presente escrito podrá hacer sonar sus “alarmas anti-difusionistas”. Quizá tengan razón. Pero quizá también tenga razón alguien como Jean-Jacques Nattiez, notado semiólogo de la música caracterizado por sus profundos acercamientos sincrónicos a los “significados” de la música, pero quien nunca ha dejado de reconocer los aportes de teorías de corte diacrónico. Nattiez ha afirmado que si bien pueden hacerse críticas profundas al difusionismo (o al menos al que cierta orientación de la antropología ha querido ver como tal), “la difusión existe”. Parfraseando a Nattiez, si la difusión no existiera, entonces por qué nunca se ha cuestionado la ascendencia carabalí de algunos tambores todavía presentes en Cuba; por qué nunca se ha increpado la difusión de la *pwita* angoleña ahora transformada en carnavalesco instrumento brasileño; o el origen centroafricano del *korongoe* adaptado a las tradiciones de la costa pacífica de Colombia; o la consensuada procedencia subsaharana del ahora *marimbol* americano. De opinión similar son etnomusicólogos no menos reconocidos como Bruno Nettl o Doris Stockmann: ¿por qué temerle a “la difusión” si en casos específicos y con los debidos matices y cautelas resulta por demás sugerente para comprender procesos históricos específicos?



Ensamble Instrumental del Baile de Artesa. (Ilustración de José Carlos Villanueva).

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Beltrán, Gonzalo

1946 *La Población Negra de México*, México, FCE.

1970 "Baile de negros", en *Revista de la Universidad de México*, vol. 25, núm. 2, pp. 2-5.

Contreras Arias, Guillermo

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

Coolen, Michael T.

1982 "The Fodet: A Senegambian Origin for the Blues?", en *The Black Perspective in Music*, vol. 10, núm. 1, pp. 69-84.

1983 "The Wolof Xalam Tradition of the Senegambia", en *Ethnomusicology*, vol. 27, núm. 3, pp. 477-498.

- 1984 "Senegambian Archetypes for the American Folk Banjo", en *Western Folklore*, vol. 43, núm. 2, pp. 117-132.
- 1991 "Senegambian Influences on Afro-American Musical Culture", en *Black Music Research Journal*, vol. 11, núm. 1, pp. 1-18.
- Chamorro, Arturo**
- 1993 "El papel de los griots como cantores-historiantes y mediadores sociales", en *Relaciones: estudios de historia y sociedad*, vol. 14, núm. 53, pp. 219-239.
- 1995 "La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes", en Jacinto, Agustín (ed.), *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Conacyt, pp. 415-448.
- Charry, Eric**
- 2000 *Mande Music*, London, The University of Chicago.
- DjeDje, Jacqueline Cogdell**
- 1998 "West Africa: An Introduction", en Stone, Ruth (ed.), *Africa. The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1, New York-London, Garland, pp. 442-470.
- Epstein, Dena J.**
- 1975 "The Folk Banjo: A Documentary History", en *Ethnomusicology*, vol. 19, núm. 3, pp. 347-371.
- Evans, David**
- 1999 "The reinterpretation of african musical instruments in the US", en Okpewho, Isidore y Carole Boyce (eds.), *African Diaspora*, Bloomington, Indiana University, pp. 379-388.
- Hornbostel, Erich von y Curt Sachs**
- 1914 "Systematik der Musikinstrumente", en *Zeitschrift für Ethnologie*, pp. 553-590.
- Knight, Roderic**
- 1984 "Music in Africa: The Manding Context", en Béhague, Gerard (ed.), *Performance Practice*, Connecticut, Greenwood.
- Kubik, Gerhard**
- 1993 "Transplantation of African Musical Cultures into the New World: Research Topics and the Objectives in the Study of African-American Music", en Bender, Wolfgang (ed.), *Slavery in the Americas*, Würzburg, Königshausen y Neumann, pp. 421-452.
- 1998 "Analogies and Differences in African-American Musical Cultures across the Hemisphere: Interpretive Models and Research Strategies", en *Black Music Research Journal*, vol. 18, núm. 1-2, pp. 203-227.
- 1999 *Africa and the blues*, Mississippi, University Press of Mississippi.
- List, George**
- 1983 *Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage*, Bloomington, Indiana University.
- Mentz, Brigida von**
- 2005 "Esclavitud en centros mineros y azucareros novohispanos. Algunas propuestas para el estudio de la multiétnicidad en el centro de México", en Velázquez, María Elisa y Ethel Correa (comps.), *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, México, INAH, pp. 259-280.

Moedano, Gabriel

1995 "Comentario", en Jacinto, Agustín (ed.), *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Conacyt, pp. 449-457.

Motta Sánchez, J. Arturo

2003 *Fuentes de primera y segunda mano relativas al Mariscalato de Castilla en la Nueva España 1530-1865 (Índice no exhaustivo)*, México, Archivo General de la Nación.

Ngou-Mvé, Nicolás

1994 *El África Bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ortíz, Fernando

1951 *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Cárdenas.

1955 *Los instrumentos de la música afro-cubana* (5 vols.), La Habana, Ministerio de Educación.

Pavía Guzmán, Edgar

1998 *Machomula*, Chilpancingo, Expresarte, (1ª ed. 1986).

Pérez Fernández, Rolando A.

2003 "El son jarocho como expresión musical afromestiza", en Loza, Steven (ed.), *Musical Cultures of Latin-America: Global Effects, Past and Present*, Los Angeles, UCLA, pp. 39-56.

2008 "Tras las huellas de África en el son jarocho", en *En el lugar de la música. Testimonio Musical de México 50*, México, INAH, pp. 41-51.

Ruiz Rodríguez, Carlos

2005 *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica*, México, El Colegio de México.

2007 "Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesanía de la Costa Chica", en *Diario de Campo* (suplemento), núm. 42, pp. 128-139.

2009 "La Costa Chica y su diversidad musical: ensayo sobre las expresiones afrodescendientes", en Híjar Sánchez, Fernando (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, pp. 39-81.

Saldívar, Gabriel

1934 *Historia de la Música en México*, México, SEP.

Stanford, Thomas

1962 "Datos sobre la música y las danzas de Jamiltepec, Oaxaca", en *Anales del INAH*, Tomo XV, núm. 44, México, INAH-SEP, pp. 187-200.

Vélez, Efraín y Raúl Vélez

1997 "Baile de Tabla", en *Amate. Arte, cultura y sociedad de Guerrero*, núm. 9.

Widmer, Rolf

1990 *Conquista y despertar de las costas de la Mar del Sur*, México, CNCA.

Waterman, Richard A.

1948 "Hot rhythm' in negro music", en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 1, núm. 1, pp. 24-37.

1952 "African influence on the music of the Americas", en Tax, Sol (ed.), *Acculturation in the Americas*, Chicago, University of Chicago, pp. 207-218.