

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Número doble dedicado a
Gabriela Nava

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>"El solterito", canción del Occidente mexicano</i> (MARGIT FRENK)	9
<i>Maravillas y prodigios en la crónica de fray Antonio Tello</i> (ARACELI CAMPOS MORENO)	13
<i>El diablo, la virgen y los santos en leyendas del Valle de San Francisco, San Luis Potosí</i> (LILIA CRISTINA ÁLVAREZ ÁVALOS)	31
<i>"El compadre culo quemado" y otras narraciones orales de Oaxaca</i> (EMILIANO GOPAR OSORIO)	44
<i>Reportajes de nota roja firmados por José Revueltas para El Popular</i> (JOSÉ MANUEL MATEO)	66

ESTUDIOS Y ENSAYOS

<i>La poesía amorosa en boca de mujer: de Mesopotamia a la antigua lírica popular hispánica</i> (EDUARDO PÉREZ DÍAZ)	105
<i>Las versiones de Conde Claros en hábito de fraile en la provincia de Sevilla. Ejemplo de texto tradicional de estructura abierta</i> (JOSÉ PEDRO LÓPEZ SÁNCHEZ)	126

<i>De Martín Fierro a El payador perseguido (Filiaciones y correspondencias)</i> (RAÚL DORRA)	158
<i>Leyendas de La Rioja, Argentina: el Niño de Gualco</i> (MARÍA MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY)	183
<i>Coplas y fandangos de la Costa Chica de México</i> (MANUEL APODACA VALDEZ)	218
<i>“Pienso muy lejos”: nota roja y sentido trágico en manos de José Revueltas</i> (JOSÉ MANUEL MATEO)	243

RESEÑAS

<i>G. Samuel Armistead, Joseph H. Silverman e Israel J. Katz. Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition V. Carolingian Ballads (4): Montesinos</i> (MAGDALENA ALTAMIRANO)	285
<i>Miguel Pastrana Flores. Historias de la Conquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl.</i> (ARACELI CAMPOS MORENO)	288
<i>Ramón de Casaus y Torres, obispo de Rosén. Escarmiento y desengaño de insurgentes</i> (ENRIQUE FLORES)	291
<i>Alec Dempster. Lotería Huasteca: woodblock prints</i> (ANUSCHKA VAN'T HOOFT)	297
<i>Safiatou Amadou y José Manuel Pedrosa, ed. El héroe que fue al infierno y escuchó que cantaban allí su epopeya. Cantos épicos del pueblo djerma de Níger</i> (ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA)	303

<i>Cuentos tradicionales estonios, ed. Jüri Talvet</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA).....	310
<i>Borsó Vittoria y Ute Seydel, ed. Espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos xx y XXI</i> (EDITH NEGRÍN).....	316
<i>Santiago Cortés Hernández. La palabra electrónica: prácticas de lectura y escritura en la era digital</i> (JOSÉ MANUEL MATEO).....	324
VARIA	
<i>Entrevista a Margit Frenk</i> (ARACELI CAMPOS).....	331

Coplas y fandangos de la Costa Chica de México

MANUEL APODACA VALDEZ
University of Southern Indiana

Para los habitantes de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, ubicada en el Pacífico sur de México, la tradición oral de “echar versos” mediante coplas intercaladas entre bailes de chilena y artesa, los corridos, los versos ceremoniales de entrega y perdón en una boda, o los cantos funerarios de velorio y cabo de año son parte de su esencia, su modo de ser, una forma propia de expresión. Sin duda, esta tradición oral es y ha sido una de las formas más notables que los afromexicanos¹ y costeños en general preservan como forma de resistencia frente a la pérdida de lo que, de acuerdo con Stuart Hall, se ha dado en llamar, *identidad cultural*: “la identidad cultural no es una esencia fija del todo, la cual permanece inalterable fuera de la historia y la cultura. Se construye siempre a través de la memoria, la fantasía la narrativa y los mitos [...] No es una esencia, sino una postura” (Hall 1990:226).² Así, Hall nos recuerda que las identidades son siempre los puntos de coincidencia y se asumen como posición política, es decir, una postura estratégica dentro del discurso de la historia y la cultura.

¹ En este artículo uso el término afromexicano para referirme a la población afrodescendiente cuyo fenotipo africano es evidente en muchas de las comunidades rurales y pesqueras visitadas para este estudio. Usaré el término ‘costeño’ para referirme a los habitantes de la Costa Chica en general. Otros términos como ‘moreno’ y ‘negro’ sólo se usan en contextos especiales.

² “Cultural identity is not a fixed essence at all, lying unchanged outside history and culture. It is always constructed through memory, fantasy, narrative, and myth [...] Not an essence but a *positioning*”. (Ésta, así como todas las traducciones del inglés en este artículo, son del autor).

Surge entonces la pregunta, ¿existe una identidad cultural entre los afrodescendientes de la Costa Chica mexicana? La respuesta a esta pregunta es lo que intenta resolver este estudio a través del análisis de la data etnográfica que aquí se presenta.

Parte del amplio corpus de *oralitura* o literatura oral (Thiong'o, 1995; Fall, 1992 y Finnegan, 1988) de la Costa Chica lo constituyen las coplas o "estrofas cortas líricas en verso", como las definió Américo Paredes ([1958] 2004:130), referidas en estrofas de cuatro, seis u ocho versos generalmente octosílabos. Las coplas, como veremos, son parte integral de los fandangos de artesana y de chilena, así como de otras festividades y de la vida cotidiana.

Con el soporte de la teoría postcolonial (Thiong'o, 1986) y los estudios culturales (Hall 1990), siguiendo el método cualitativo y de observación participativa, se analizan la data etnográfica recogida por el autor desde los años de 2005 hasta el presente con algunos intervalos de ausencia.³ El corpus está formado por videos y entrevistas abiertas grabadas de 42 informantes: copleros, danzantes, compositores, músicos y gente común de varias comunidades rurales y urbanas. En el estado de Oaxaca las comunidades estudiadas fueron: Collantes, La Boquilla, Cerro de la Esperanza (El Chivo), Morelos, Pinotepa Nacional, El Ciruelo y La Estancia; y en el estado de Guerrero: San Nicolás Tolentino y Cuajinicuilapa. Para el análisis, el estudio retoma también elementos teóricos de la performatividad o ejecución de la oralidad (Bauman and Briggs, 2003; Finnegan, 1988; Paredes, 1958) y verifica el significado que tiene la tradición oral en el reforzamiento de la identidad cultural y de género.

Oralitura y fandango

El concepto de *oralitura* (*orature* en inglés) se introdujo por primera vez en África con el advenimiento de la teoría y los estudios

³ El primer manuscrito de este artículo forma parte de la disertación doctoral del autor, "Ritualistic Hybridities: A Comparative Study of Mexico's Costa Chica Devils Dance". Purdue University, 2006.

postcoloniales a finales de la década de 1960 del siglo pasado (Thiong'o, 95). Yoro Fall introdujo por primera vez en México el concepto de 'oralitura' en 1992. Según el investigador ghanés, la oralitura es una producción estética igual a la literatura; para él, la oralitura "no es sólo una manera de ver el pasado, sino también un sistema de conocimiento y de transmisión de los conocimientos" (Fall, 1992: 21 y 22). En este estudio se retoma este concepto que, fuera de los estudios de folclore y tradición oral, es poco usado en otras disciplinas, pero que resulta muy pertinente a la hora de analizar desde una perspectiva anticolonialista, la producción oral de comunidades ágrafas o de minorías étnicas.

Los fandangos de la Costa Chica, al igual que los fandangos jarochos de Veracruz, son festividades que los afrodescendientes desarrollaron a partir de sus ritos ancestrales. En estos fandangos mexicanos, música y danza se complementan con coplas intercaladas entre un son y otro, formando así un género festivo y agitado en el que la teatralidad en forma de contienda se refleja en el contrapunteo de las coplas, muchas veces picantes y de doble sentido.

Una idea muy difundida es que el fandango es de origen andaluz, por su relación con los bailes de flamenco. Pero el hecho de que el término sea una voz castellana no necesariamente corrobora su origen. Aunque especialistas y musicólogos no terminan de ponerse de acuerdo sobre cuál es el origen del fandango, en los últimos años la versión sobre su origen español se ha puesto en duda, sobre todo a partir de los trabajos de algunos estudiosos latinoamericanos cuyas aportaciones al origen afroamericano de este género musical y dancístico son de gran valía. Por un lado, y refutando la hipótesis del origen andaluz, destacan los comentarios de Claudia Romero Cao:

Al parecer el fandango es un género americano, y muy posiblemente novohispano, que se popularizó en España y en todo el imperio colonial español, para de allí pasar a otros países de Europa. [...] Los primeros fandangos escritos para cuerdas y orquesta también se compusieron en México a finales del siglo XVII: por Gaspar Fernández, Sumaya, Aguirre y otros maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca (2003: 50).

Corroborando esta idea, ya el *Diccionario de Autoridades* describía desde el siglo XVIII al fandango como “Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido mui alegre y festivo”. Por ello, mientras que el fandango andaluz no adquiere reconocimiento sino hasta el siglo XVIII, hay evidencias de que este género musical ya se ejecutaba en Veracruz y Oaxaca desde principios del siglo XVII. El musicólogo español Guillermo Castro Buendía reconoce la influencia “indiana” del fandango sobre el flamenco al apuntar que, del fandango andaluz, “[l]a fuente más antigua que de momento se conserva en España es de 1705 en la Biblioteca Nacional, Sig. M/811” (2013: 2). Como el anterior, pocos estudiosos dudan ya del origen hispanoamericano del fandango, que los afrodescendientes aclimatados al Nuevo Mundo introdujeron y desarrollaron al fusionar sus danzas y música con las tradiciones indígena y española.

En segundo lugar, el origen de la etimología de la palabra fandango parece encontrar una respuesta en el valioso ensayo de Rolando Pérez Fernández, quien ateniéndose a una meticulosa investigación lingüística nos revela que *fandango* se deriva de la voz kimbundú *fandangu*, “estado de desorden”, sustantivo que a su vez se compone de la raíz verbal *fand-*, “desordenar”, “estar en desorden” y el sufijo habitual *-ngu* (2011: 128). Pérez Fernández complementa esta explicación morfológica con la interpretación semántica que autores previos le han dado al concepto, en el sentido de: “pendencia, riña, alboroto, desorden. ‘Se armó un fandango’, se dice” (Ortiz, 1924),⁴ por lo que concluye:

“Estado de desorden” es, a nuestro juicio, la acepción original del vocablo *fandango*, ya castellanizado y morfologizado como sustantivo masculino, que luego hubo de extenderse a fiestas y ocasiones musicales y, por último, a determinado género musical y dancístico de carácter vivo y agitado, haciendo de él un significativo

⁴ Citado en Rolando Pérez Fernández, *op. cit.* 109.

préstamo léxico africano en lengua española (Pérez Fernández, 2011: 128).

Los fandangos americanos, sin duda, fueron adaptaciones festivas que los negros africanos aclimatados al Nuevo Mundo introdujeron y desarrollaron seguramente durante el siglo XVII. Estudios sobre el mercado transatlántico de esclavos dejan ver que, durante el siglo XVI, la gran mayoría de los esclavos africanos introducidos a México y las colonias españolas en América procedían de la región del golfo de Guinea, siendo la mayor parte de la etnia mandinka o mandinga, mientras que durante los siglos XVII y XVIII la mayor parte procedía del Congo y Angola. Argumentos de carácter cultural sobre la influencia mandinga en la Costa Chica incluyen, por ejemplo, el concepto de *tono* (el animal protector) muy vivo aún en esta zona del sureste mexicano, sobre todo con relación a prácticas medicinales y de chamanismo; así también, la presencia de elementos arquitectónicos como el *redondo* o vivienda típica con techo de palma en forma de cono, muy común en la región costeña aún a mediados del siglo pasado (Farris Thompson, 1984:195-206; Aguirre Beltrán, 1989b:107). Otra semejanza más es que los fandangos mexicanos replican el concepto musical de “llamado y réplica”, característico de toda África Central (Farris Thompson, 2005:65-66), aspecto que sería posteriormente adoptado por el son cubano y mexicano.⁵

Los primeros afrodescendientes de la Costa Chica de México

Evidencias de archivo sobre la compra y venta de esclavos africanos en la región de Oaxaca muestran la existencia de una numerosa población de origen africano en la Costa Chica de México

⁵ *Son* es el nombre tradicional de la gran mayoría de los temas musicales de los diferentes fandangos mexicanos. El son mexicano, apunta Hernández Cuevas “de la inspiración de los negros y los de color quebrado, germinó como un medio subversivo de comunicación en la Nueva España” (2005: 63-64).

desde la época colonial. En un acta de “Venta de negro” fechada el 11 de marzo de 1629, localizada en el Archivo General de la Nación (AGN), se ratifica que don Francisco de Ugarte Navarro, encomendero de la ciudad de Antequera, hoy Oaxaca, “vende Juan Negro Criollo de 13 o 14 años en 250 reales de oro a favor de Juan de Ordaz, Vizconde de México.”⁶ También desde finales del siglo XVI hay evidencias de negros fugitivos en la región comprendida actualmente como Huazolotitlán, Oaxaca, a sólo 30 minutos de Pinotepa Nacional, y muy cerca de las actuales comunidades de Collantes, Morelos y la Boquilla. El acta número 441 “Los de Guaxolotitlán”, fechada el 4 de abril de 1591, estipula que, don Luis de Vasco, primado del Virrey, se dirige al corregidor de Guaxolotitlan para que regule el destino que los alcaldes y el alguacil mayor dan a los “negros y mulatos juidos que por ahí pasan”; es decir, por la cárcel de la jurisdicción al ser capturados, puesto que ellos reclaman a esos prisioneros para sí.⁷

Aunque es difícil precisar el origen exacto de los africanos que poblaron esta región, Aguirre Beltrán refiere que muchos de ellos fueron traídos como esclavos a principios del periodo colonial a trabajar en el inmenso latifundio conocido bajo el título “Mariscal de Castilla”, el cual desde el siglo XVI hasta la Revolución de 1910 pasó de unas manos a otras sin sufrir cambios considerables:

Al consumarse la separación de la Colonia de su metrópoli el señor Mariscal de Castilla era propietario de las estancias de Cuajinicuilapa, San Nicolás y Maldonado, que formaron con el tiempo el municipio de Cuijla; era además dueño de la hacienda de la soledad

⁶ AGN, Ordenanzas. Venta de negro, 1629.

⁷ “Y en caso que [a los alcaldes] les den algo de la prición son los dos o tres arreos de cada negro o mulato que prenden y en esto los agravian notablemente y me pidieron lo mandase rremediar y por ministro por el presente modo no ocupéis los cepos a esto es el conocimiento de las causas livianas de indios ni les toméis ni quitéis los negros y mulatos que ellos del alguacil mayor prendiezen nils llevéis parte de los reos sino que los dexeis libremente alvez y gozar como cosa que les pertenece sin dar lugar que se quexen sobre ello” (AGN. Indios 5.188, 1591).

y de la estancia de Juchitán en el municipio de Azoyú” (Aguirre Beltrán, 1989:48-51).

Otros africanos llegaron como cimarrones tras escapar de los ingenios azucareros situados en lo que fuera el Arzobispado de Puebla y Veracruz. Sin duda, el maltrato y la esclavitud infringidos por los hacendado españoles, quienes encontraron su epítome en el propio Hernán Cortés tras adjudicarse para sí el extenso Marquesado del Valle en el actual estado de Oaxaca (Brockington, 1989: 89), dio como resultado que lo intrincado de esta franja territorial entre la sierra y la costa se poblara de cimarrones fugitivos, quienes se unieron a los esclavos que ya habían sido traídos a las haciendas ganaderas de la zona. El cimarronaje y la estigmatización hacia el color de la piel, sin duda favorecieron una de las narrativas orales aún vigentes sobre el origen de la población negroafricana de la Costa Chica: el mito de un navío cargado de esclavos que, según la localidad donde se escuche, naufragó en Puerto Minizo, Agua Blanca o Punta Maldonado.⁸

Fandangos costeños: el baile de artesa y la chilena

Por todas partes de Latinoamérica donde la diáspora africana se extendió, sus danzas y ritmos dieron origen a diversas expresiones vernaculares de baile y música, tales como: tango, milonga, joropo, cumbia, son, merengue, zamba y jarabe entre otros. Con el paso del tiempo, estos se convertirían en bailes nacionales en sus respectivos países (Chasteen, 2004: 91-113; Hernández, 2007: 86). Según Moedano, Dalton y Acevedo (2002), en la Costa Chica

⁸ Una manera de explicar el origen de los pueblos ha sido siempre la creación de mitos, cuya narrativa se expone en forma idílica y romantizada. En el caso del mito del naufragio de un navío cargado de esclavos frente a las costas de Guerrero o Oaxaca (Costa Chica) es también un mito del origen, transmitido oralmente por generaciones, en cuya narrativa se atenúa eufemísticamente el origen cimarrón que otros autores (Aguirre Beltrán, 1989) le han dado a gran parte de la población negroafricana de esta región.

de Oaxaca y Guerrero, los fandangos de artesa y chilena, como los conocemos hoy en día, datan del siglo XIX. El *son de artesa* toma su nombre de un utensilio de madera, largo y ahuecado, en el que se da alimento al ganado. Sin embargo, la artesa que se utiliza en el baile es más elaborada y artística. Es una pieza zoomórfica que se hace exclusivamente para este fin. Se labra el tronco de un árbol de *parota* o *guanacaste*, al que se le esculpe una cabeza de caballo o toro en el lado opuesto a la parte ahuecada, igualmente se le esculpe la cola del animal en el otro extremo. En el baile de artesa, este instrumento se coloca boca abajo para que una pareja dance encima produciendo una resonancia rítmica con los pies, la mujer eventualmente descalza y el hombre con huaraches. Un grupo de músicos toca sones costeños tradicionales; los instrumentos musicales empleados son: violín, charrasca o guacharrasca y un cajón con cubierta de piel de venado (Ruiz Rodríguez, 2004:17-18); ocasionalmente, se añade a esta instrumentación clásica una guitarra acústica. Después de uno o dos sones cantados, empiezan las coplas o versos. Generalmente, el contrapunteo de versos rimados ocurre entre un hombre y una mujer. Otros miembros de la concurrencia también suelen participar espontáneamente. Don Melquiades Domínguez, cantante de artesa y versificador de San Nicolás Tolentino, Guerrero, nos dice que la artesa fue creada por los negros: “Al bailar sobre la artesa lo hacían para burlarse de los amos blancos, simulando que estaban danzando sobre sus opresores”.⁹ La cabeza del animal al frente recuerda las actividades típicas de los lugareños dedicados a cuidar el ganado y a domesticar caballos. Aunque los sones de artesa entraron en decadencia en la mayor parte de las comunidades de la Costa Chica, dos grupos de artesa surgieron a finales del siglo pasado como proyectos de rescate cultural con apoyo de organismos de cultura nacional y estatal. Éstos son el grupo de San Nicolás Tolentino, en el estado de Guerrero, formado desde los años ochenta

⁹ Entrevista grabada con el autor de este artículo en San Nicolás Tolentino, Guerrero, junio de 2007.

y, otro en El Ciruelo, Oaxaca, que surgió en los noventa.¹⁰ El hecho de pugnar por la preservación de una tradición cultural casi en extinción nos habla del interés de estas comunidades por fomentar lazos de identidad cultural que los vincule con sus ancestros de origen africano. Ciertamente es que por décadas, dicho vínculo con la diáspora parece haberse desvanecido en buena parte de la población afro-mexicana de la Costa Chica. Sin embargo, actividades de rescate y fomento cultural, entre las que además del son de artesa se deben incluir las danzas de diablos (Apodaca, 2008:12), junto con la transmisión de estos valores a las nuevas generaciones, evidencian un afán cultural y político honesto que busca incrementar la identidad con las raíces históricas.

Como lo atestiguan los viejos de Collantes, Oaxaca, es muy probable que el fandango de artesa haya evolucionado hasta convertirse en lo que hoy es el fandango de chilena. Recordemos que préstamos e influencias entre los diversos grupos étnicos de la región han sido muy comunes en diversas expresiones culturales costeñas. Sin embargo, la *chilena* como pieza musical yailable debe su nombre a la música tradicional de Chile, particularmente, la cueca. La tradición oral reciente cuenta que un barco chileno que iba rumbo a California durante los años de “la fiebre del oro”, naufragó en Puerto Minizo, cerca de la actual ciudad de Pinotepa Nacional, Oaxaca, y obligó a sus tripulantes, hombres, mujeres y niños a quedarse varios meses en esa región costera. Ellos acostumbraban a bailar cuecas, de manera que los afro-oaxaqueños de esa zona acogieron con gusto ese estilo musical y dancístico que se asemejaba de alguna forma a sus bailes de artesa.¹¹ El zapateado, los vestidos amplios y coloridos, los pañuelos en volandas en las manos y la alegría de la zamacueca se filtraron en el imaginario costeño dando origen a la chilena.

¹⁰ Carlos Ruiz Rodríguez (2007) confirma la existencia de otro grupo de artesa en la comunidad de Cruz Grande, Guerrero.

¹¹ Conversación grabada con Leoncio Alejandro Rojas en Collantes, Oaxaca, julio de 2005. Ver también al respecto de la chilena, Vinson III and Vaughn, 2004: 87-88

Hoy en día hay cientos de grupos de música y bailes de chilenas y hasta concursos donde compiten los más diestros compositores musicales y bailarines. En gran parte, el éxito de la chilena sobre el retroceso del son de artesa refleja la evolución étnica e identitaria de la población costeña, sus deseos y aspiraciones sociales, seducidos por la avanzada del mestizaje como ideología nacional. Mientras que la música y baile de artesa son expresiones propias de los afrodescendientes, la chilena por su parte dejó de serlo para convertirse en expresión del mestizaje. El fandango de chilena se volvió espectáculo escolar y turístico y, actualmente es el más representativo de la región de la Costa Chica. Sin embargo, no puede negar el fuerte impulso africano del que nació, ya que, fueron los afrodescendientes de las comunidades costeras los que empezaron a bailar chilenas y a imprimirles su estilo, el cual alcanzó a contagiar con su ritmo y fuerza a las comunidades indígenas y mestizas de la región.

Musical y dancísticamente, el son de artesa se distingue de la chilena en que sigue el ritmo sincopado del son. Una pareja sube a la artesa a bailar un son y al terminar sigue otra tras un nuevo son. El movimiento de los hombros de la mujer al bailar es más notorio y el golpeteo de los pies descalzos es plano y pausado sobre la madera. Los versos o coplas que siguen al baile suelen ser dichos por los músicos, especialmente entrenados para ello.

La chilena, por su parte, utiliza instrumentos de viento y de cuerdas, el ritmo es más rápido y el zapateado, fuerte y dinámico, alternando ocasionalmente con el paso triscado típico del son istmeño. Sus coreografías son complejas en las que seis hasta ocho parejas de bailarines despliegan algarabía y ritmo formando líneas y semicírculos. Ambos fandangos se asemejan en la inclusión de coplas populares en contrapunto intercaladas entre baile y baile; éstas son de fuerte contenido humorístico y forman parte del repertorio popular. Los siguientes son versos de chilena recogidos en Pinotepa Nacional, Oaxaca en 2007:

Él: Que te quise no lo niego
pero te llegué a olvidar

un consuelo a mí me queda
que de mí te has de acordar
porque te llevaste mi marca, mi negra,
en tu modito de andar.

Ella: Por el hueco de un carrizo
corre el agua y no se enfría,
que dijo este muchachito
que de veras lo quería,
pendejo lo andaba haciendo
mientras que el otro venía.

Él: Dicen que me llevan preso
sin cometer ningún delito,
nomás por esta papaya
que picotió mi pajarito;
mentira yo no hice nada
ya traía el agujerito.

Ella: Crece, crece, zacatito,
crece como vas creciendo;
te creí muy hombrecito,
así me lo venías diciendo;
lástima de pajarito, negro,
que apenas te va creciendo.

Tanto en el fandango de artesa como en el de chilena, un hombre dice una copla, de seis u ocho versos, que luego replica una mujer. El contrapunteo se prolonga por varios minutos, mientras la audiencia celebra con el lenguaje picante y de doble sentido de los copleros. La mayoría de estas coplas forman parte de la memoria colectiva, cada coplero memoriza algunos versos y los saca en el momento oportuno; muy pocas coplas son improvisadas. Tal contienda de lenguaje entre hombres y mujeres es típica también en la vida cotidiana de la mayoría de los costeños. El usar palabras altisonantes y expresiones de doble sentido con alusiones frecuentes a la sexualidad, lejos de considerarse ofensivo,

parece normal tanto en hombres como mujeres. El buen coplero es aquel que, ante todo, sabe usar la picardía, es de inteligencia rápida y resulta agradable a la audiencia. De esta manera se ha ido forjando la idiosincrasia del costeño, quien a través de sus coplas pareciera reflejar una vida disipada, a veces temeraria y con frecuencia machista. Sin embargo, las coplas nos hablan de otros aspectos también, cuando las mujeres toman una postura contestataria frente a la sociedad patriarcal que las ha puesto en desventaja por siglos.

Oralidad y actuación, *performance*: comunidad viva de copleros

Dos mujeres adultas entrevistadas en Collantes, Oaxaca, nos revelaron con sus coplas la funcionalidad de esta comunidad viva de copleros. Por un lado, el divertimento de la vida cotidiana, y por el otro, la desigualdad de género aún vigente entre la población afrodescendiente. La primera, Mamá Came, goza recitando coplas que ha aprendido de memoria y repetido en múltiples ocasiones. Su habilidad para recordar versos no sólo sorprende a sus 73 años, sino que nos recuerda también las características de un buen orador popular: “the ‘performative’ function of speaking” (Finnegan, 1988:57; Bauman, 2003: 36); esto es, la combinación de gestos y expresión corporal, entonación y modulación de la voz, repeticiones y frases hechas, todo lo cual evidencia la teatralidad (*performace*) de la oralitura. En Mamá Came su postura es simple, pero modulada, su gestualidad es natural y su mímica un tanto entrenada cuando dice: “Soy pobre que no jallo ni pa’ lo cigarro, créamelo. Lo único que me concentra en la vida ahora es jumar y andar andando”. Entonces suelta a propósito la siguiente copla:

No tengo padre ni madre
ni quien se duela de mí,
sólo la cama ’onde duermo
es la que me hace felí.

Los ojos de Mamá Came brillan y su cuerpo frágil se sacude de risa disfrutando el efecto que causa en todos los que la rodeamos cada vez que recuerda una copla tras otra. Las siguientes son coplas que ha conservado en su memoria desde su adolescencia y que quizás le recuerdan viejos amores:

Ella: Tengo una flor moradita
pa' que sepas que te quiero,
ora vengo a que me digas
cuál es tu amor verdadero,
si el que estás queriendo 'orita
o el que quisiste primero.

Él: Debajo de un chino roble
te di una flor moradita,
el amor que puse en ti
sólo mi dios me lo quita;
quisiera hablar por derecho
y darte un beso en tu boquita.

Como las coplas anteriores, muchas de ellas cumplen diversas funciones comunicativas dentro de una sociedad que a pesar de la introducción de la tecnología sigue gustando de este tipo de comunicación verbal, tanto en el ámbito familiar como social. Y es que esta tradición data de mucho tiempo atrás, como lo atestigua Aguirre Beltrán a lo largo de su obra; una oralitura que forma parte de esa "continuidad integral de comunicación" (Finnegan, 1988: 72) entre hablante y audiencia y que McDowell reafirma en su estudio sobre el corrido en la Costa Chica al llamarla "a ballad living community" (2000: 76).

Identidad racial y de género en algunas coplas femeninas

Nuestra siguiente informante fue otra mujer, Constantina Cisneros, de 52 años y originaria también de Collantes, quien atraída por la algarabía de niños y adultos que empezaron a llegar al

zaguán de la casa donde nos encontrábamos, se unió al torrente de coplas que había iniciado Mamá Came. Pero Constantina le dio un nuevo estilo y un giro temático a su actuación. Sus coplas revelan la estigmatización racial¹² de la que por siglos los afro-costeños han sido objeto, como veremos a continuación:

Qué bonito corre el agua
del oriente a los sabinos,
dime negrito del alma
por qué nos aborrecimos,
qué tan grande fue el quebranto
que ni las gracias nos dimos.

Se me fue el anillito de oro
que la mercería te 'empaña.'
No te fijes al color
mira que la vista engaña,
no te vayas a quedar
como la mazorca en caña.

Debajo de un copalito
me topé una comalqueta,
yo le digo a mi negrito
si te atonto que padezca,
me he de pasear con él
aunque la gente lo sepa.

Las coplas referidas por esta informante llaman la atención porque de manera indirecta sacan a flote el tema de la identidad

¹² La estigmatización racial se refiere a una percepción errónea sobre un grupo racial determinado, el cual históricamente ha sido definido con estigmas o prejuicios degradantes que han generalizado los grupos sociales dominantes. Las consecuencias para el grupo estigmatizado son devastadoras, pues impiden su desarrollo social e identitario. Glenn C. Loury a propósito escribe: "The effects of stigma are more subtle, and they are deeply embedded in the symbolic and expressive life of the nation and our narratives about its origins and destiny". "Racial Stigma and its Consequences". *Focus* (2005) 24-1: 2. www.irp.wisc.edu/.../pdfs/foc241a.pdf. consultado el 3 de diciembre de 2015.

racial. Referencias al color de la piel son evidentes en las palabras “no te fijes al color” y al llamar al amado “negrito”. En el español mexicano, el diminutivo se usa con mucha frecuencia para llamar de manera afectiva a otra persona. Aunque la palabra en su forma normal resulta ofensiva, el diminutivo la suaviza dándole un tono afectivo. Entre los afrodescendientes y aún entre muchos mestizos de la Costa Chica es común llamarse uno a otro negro, o negrito/a, y la diferencia es notable al referirse a sus vecinos indígenas como “inditos”. Sin embargo, estos términos suenan ofensivos si quien los dice es un extraño o *frastero* (forastero). El uso del término “negro” en muchas de las coplas se puede ver como una representación verbal que desde dentro refleja la aceptación del origen étnico. La oralidad popular funciona entonces como refuerzo para la identidad cultural y diluye al mismo tiempo la estigmatización racial. Como acertadamente apunta Stuart Hall:

Tales textos restauran un imaginario completo o en plenitud, contrapuestos a la rúbrica rota de nuestro pasado. Son recursos de resistencia e identidad, con los cuales se confrontan las formas patológicas y fragmentadas en las que la experiencia ha sido reconstruida dentro del dominio de las representaciones cinemáticas y visuales de Occidente (1990: 225).¹³

Sin embargo, los 300 años de colonización y la división social de castas basada en el color de la piel y la “pureza de sangre” dejaron su huella en el imaginario del mexicano. Aún en la Costa Chica el término “negro” al igual que el término “indio” conservan connotaciones ambiguas y por lo general son ofensivos en la mayor parte de los contextos. En su estudio etnográfico sobre raza e identidad en la comunidad costeña de San Nicolás, Laura

¹³ En el original: “Such texts restore an imaginary fullness or plenitude, to set against the broken rubric of our past. They are resources of resistance and identity, with which to confront the fragmented and pathological ways in which that experience has been reconstructed within the domain of cinematic and visual representations of the West”.

Lewis refiere que, “en la mayoría de los contextos, los “negros” de San Nicolás prefieren llamarse a sí mismos morenos [...] localmente, este término significa ‘mezclado’, descendiente de negro e indio y, por lo tanto, saca a relucir la indianidad en la formación de la identidad negra” (Lewis, 2000: 899).¹⁴

Efectivamente, el término ‘moreno’, que ya se usaba en documentos notariales en la España del siglo XVI para llamar afectivamente a los afrodescendientes que abrazaron la fe cristiana en cofradías religiosas (Moreno, 2013:71),¹⁵ se asume con más aceptación por la mayor parte de los afrodescendientes de la Costa Chica. La tendencia a disminuir la línea del color de la piel está implícita en el término. Por supuesto que *moreno* es una construcción social que, sin designar un componente étnico específico, es indicio de una posición política de identidad, cuyas aspiraciones y deseos no son opuestos a la ideología y las identidades nacionalistas y mestizas de mexicanos e hispanos en general. Por un lado, su uso extendido en la región evidencia mixturas que atenúan distinciones raciales, por el otro, su aplicación problematiza la identidad étnica en relación con el origen, mientras se refuerza la discriminación hacia los de piel más oscura.

En la oralitura regional, pocas son las coplas que dispersas aquí y allá abordan el tema de la autoafirmación negra o morena. En su libro *Alma cimarrona* (1999), Torres Díaz y Reyes Larrea compilaron más de 400 coplas populares, además de poemas y canciones. Entre las pocas donde se observa la autoafirmación de la identidad negra se encuentran las siguientes:

¹⁴ En el original: “in most contexts, San Nicolás’s “blacks” prefer to call themselves morenos [...] locally, this term means “mixed’ black and Indian descent, and it therefore draws Indianness into black identity formations” .

¹⁵ Isidoro Moreno, en su estudio sobre la Cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles, conocida vulgarmente como “Cofradía de los negritos de Sevilla”, dice: “...la cual dicha cofradía es de hombre morenos”. Documento en el que se ordena la fundación de la Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles en el barrio de San Agustín, en Sevilla, año de 1573 (1989: 71).

A mí me dicen el negro
porque una negra me crió
y por toda la Costa Chica
no hay negro como yo,
porque mi nanita chula
con buena leche me amamantó. (27)

Al pasar por una huerta
me corté la mejor caña:
yo no soy blanco ni bonito,
tú porque quieres te engañas,
mi color es morenito
pero sin ninguna maña. (29)

Canciones populares y bardos regionales han dado renombre a la poesía popular costeña y, de alguna manera, esto ha ayudado a reforzar la identidad 'morena'. Sin duda, dentro de la variedad temática de las coplas costeñas el tema preferido es el del amor y sus consecuencias: celos, desdén, infidelidad, coquetería, traición, etc. De este inmenso corpus de oralidad sobresale un alto porcentaje de voces femeninas. Las siguientes coplas, también de Constantina Cisneros, reflejan una actitud contestataria frente a la opresión de género,¹⁶ prevaleciente aún en la Costa Chica:

De aquella torre más alta
se devisa San José,

¹⁶ La opresión de género es una práctica sistemática basada en estereotipos que erróneamente se asumen con respecto a las características esenciales de un género en desventaja. Esta distinción favorece y mantiene diferencias de poder que permiten a un grupo beneficiarse social y económicamente, a expensas de los miembros de géneros en desventaja, como las mujeres y los homosexuales, en una sociedad dominada por el género masculino. Esta opresión es sutil y se expresa no sólo desde el poder, sino a través de prácticas cotidianas. Los chistes y otras expresiones y acciones asociadas con la raza, la religión, la sexualidad, la clase social, la edad, etc., pueden indicar opresión de género. Cf. Iris Young, "Five Faces of Oppression." *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press. 1990. http://feminists.scripts.mit.edu/website/?page_id=126. Consultado el 3 de diciembre de 2015.

no te hagas tan inocente
todas tus mañas te sé,
aquí lo cargo presente
mañana te lo diré.

Qué cabrones son los hombres
que prometen y no dan,
quieren vestir las queridas
con hojas de 'vilidán'.
Yo no lo digo por otro
sino por ese cabrón que va' *ahi*.

Llama la atención en estas coplas la alusión a los hombres como ingratos, informales y traidores. Estas coplas de mujeres, mitad serias, mitad burlonas, reflejan una actitud contestataria frente al dominio masculino. La opresión femenina en sociedades dominadas por hombres puede expresarse en formas muy variadas. Entre las afroamericanas de la Costa Chica, uno de los aspectos morales más sensibles es la virginidad de la mujer. Como ya otros estudios lo han mencionado (Aguirre Beltrán, 1989:148-151; Garay Cartas, 2012: 65-66), el llamado "casamiento de monte", aunque con menor vigencia que en el pasado, es todavía una práctica en algunas comunidades rurales de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Esta práctica consiste en que los novios deciden fugarse sin el consentimiento de los padres de ella. La novia debe pasar la prueba de virginidad, que es realizada por la madre del novio, si la prueba resulta positiva ella pasará a formar parte de la familia extendida y hasta truenos de cohetes se suele escuchar anunciando la noticia. Si por el contrario la prueba es negativa, la joven será devuelta a su familia, por lo que su reputación quedará marcada ante la comunidad. Su destino será aceptar una relación de queridato o concubinato con el hombre que huyó, o con otro, si éste no la acepta. Como queridas, las mujeres afrodescendientes de la Costa Chica no pierden prestigio ante la comunidad y, eventualmente, pueden obtener la legitimidad para sus hijos. Sin embargo, la mayor parte de las veces se ven forzadas a trabajar duramente para sostenerse a sí mismas y a sus familias. Tras su

investigación con mujeres de la Costa Chica, Díaz Pérez muestra que el concubinato ha generado una estructura familiar matrilineal muy común en la región (2003: 133-134). Muchas mujeres son el principal sostén económico y moral de la familia. Entre los trabajos más frecuentes que ellas realizan se encuentran: vender pescado, fruta o verdura, criar puercos o pollos de engorda para luego venderlos en las comunidades vecinas, y otras más se dedican a trabajar en el campo. No es extraño que, versos como los antes citados, revelen descontento por el trato que reciben de los hombres, pues: “sólo prometen y no dan” y quieren vestir [a] las queridas con hojas de “velidán” (sic).

Al contrastar la abundante oralitura de hace más de 60 años, que Aguirre Beltrán compiló en su estudio etnográfico *Cuijla* (1989) sobre Cuajinicuilapa, Guerrero, es notorio que las coplas no forman un corpus fijo, es decir, petrificado en el tiempo. La mayor parte de aquellas coplas ya no se escuchan y otras han cambiado palabras y frases completas. La copla popular se torna entonces un corpus viviente y cambiante que se adapta a las condiciones y estilos de vida de sus intérpretes y creadores. Sin embargo, la tradición persiste a pesar de los cambios en los estilos de vida y la influencia de los medios; tales son los casos de los “versos de entrega y perdón” en un fandango de boda, como veremos enseguida.

Coplas ceremoniales de boda

En junio del 2005 tuve la oportunidad de asistir a un fandango de boda en la comunidad de Cerro de la Esperanza, conocida regionalmente como El Chivo, en el Municipio de Pinotepa Nacional, Oaxaca. En esta comunidad rural donde el fenotipo africano es muy evidente, pude escuchar y grabar en video los *versos de entrega y perdón*. Entre las parejas solteras, es común la costumbre de infringir las normas de la moral mediante la fuga, lo que Aguirre Beltrán llamó “casamiento de monte” (1989: 148-158). La pareja vive algunos años en unión libre, lo cual es tácitamente

aceptado por la familia política, pero sin la total aprobación de los padres de la muchacha hasta no contraer matrimonio civil y religioso. Si las costumbres morales de hace seis o más décadas imponían un largo proceso de “entriegamiento (sic) y perdón” (Aguirre Beltrán, 1989:155-159), en la actualidad el proceso se ha simplificado. Aunque se necesita investigar más al respecto, la grabación en video obtenida en esta comunidad, junto con la información recogida mediante entrevistas abiertas a diversas personas sobre las formas de realizar “el perdón” de los padres hacia la fugitiva, evidencian la evolución que ha sufrido esta costumbre en las relaciones familiares costeñas hacia una forma más relajada, pero que aun requiere ser formalizada mediante el matrimonio. Para cuando la pareja de nuestro caso celebró su boda, ellos ya llevaban dos años de vivir en amasiato y tenían un hijo.

En aquella boda, después de escuchar una diana tocada por la orquesta regional, se dio paso a las coplas ceremoniales de entrega y perdón. Las representantes de ambas familias se tratan como “comadres”, lo cual es una señal de respeto y aproximación familiar. Cada “comadre” representa a la familia de uno de los desposados. Primero, ellas se encuentran y se saludan con respeto bajo la enramada donde se celebra la fiesta para formalizar el inicio de una relación pacífica que ha sido ratificada por las leyes, ya que en el pasado, mientras la pareja vivía en unión libre, la hija no se había reconciliado con sus padres y ambas familias tampoco mantenían una relación cordial. Por eso, estas coplas de entrega y perdón significan el restablecimiento de las buenas relaciones entre vecinos y acrecientan los lazos de parentesco. Bajo la enramada preparada especialmente para la boda, ante una multitud de invitados, las coplas de entrega y perdón entre los dos partidos familiares fueron las siguientes:

Partido 1 ¡Buenas tardes comadrita!

Partido 2 Buenas tardes.

Partido 1 Licencia vengo pidiendo
pa’ festejar este día.

Licencia vengo pidiendo

al dueño de este aposento,
después que me la haigan dado
pasaré a vuestra presencia.

Partido 2 La licencia es para usted
que la presencien sus manos,
entren las palabras suyas
a nuestro Dios soberano.

Partido 1 Comadre y compadre mío
hace días que no lo' he visto;
aquí le entrego a mi ahijada
y la bandera de Cristo.
Esta ahijada que yo traigo,
esta ahijada que usted' ve,
¡qué contenta está mi ahijada
que la reciban sus padres!

Partido 2 Yo la recibo comadre
y agradeciendo al Divino
levanto los brazo' al cielo
¡y que vivan los padrinos!

Aunque los versos de entrega y perdón empiezan a diluirse con el paso del tiempo y la entrada de la modernidad, el ejemplo anterior es muestra cómo esta tradición aún se mantiene viva en algunas comunidades rurales de la Costa Chica. La performatividad del acto simbólico del perdón, hecho de manera pública, busca restablecer el orden moral y familiar perdido para continuar con las buenas relaciones que cohesionan y refuerzan al grupo étnico.

Conclusiones

Como hemos observado, desde el punto de vista de la teoría post-colonial, los estudios de oralitura apuntan a reforzar nociones de independencia, identidad y patrimonio cultural entre los miembros de una comunidad determinada. El hecho de que muchas

poblaciones descendientes de la diáspora africana en Latinoamérica todavía padezcan estigmatización racial, marginación cultural y una identidad inestable con respecto a su origen, nos impulsa a valorar la oralitura, la música y las festividades tradicionales de estos pueblos como parte fundamental de su patrimonio cultural. A pesar de que se han hecho estudios sobre fandangos afroamericanos, es evidente la necesidad de incrementar la investigación en este rubro. Se requieren estudios más rigurosos que aborden el problema desde una perspectiva trasatlántica, sin dejar de lado importantes disciplinas como la lingüística, la musicología y la etnohistoria.

Los fandangos de artesana y de chilena, las coplas ceremoniales y cotidianas de la Costa Chica, por ser expresiones comunicativas de la cultura regional conllevan las aspiraciones y deseos de trascendencia de los costeños, pues son vehículos que los conectan con el pasado y los reafirman en el presente, ya que en esas expresiones populares se preservan sus mitos, narraciones, poesía, música y rituales. Tras el análisis de la oralitura como performatividad y herencia cultural, se revela el estatus, no de una identidad única y esencial en la Costa Chica, la cual nunca ha existido, sino de identidades en continua construcción, que se expresan como posiciones políticas identitarias multiétnicas, híbridas y en constante transformación.

Repensar los fandangos y la oralidad costeña como patrimonio cultural contribuye al fortalecimiento de la identidad afroamericana en la región, ya que ésta se refleja en su rica producción verbal y artística. Aunque la Costa Chica es hoy en día un crisol de varios grupos étnicos en el que coinciden indoamericanos, mestizos y afrodescendientes, no es arriesgado decir que la herencia africana es y ha sido el corazón de la cultura regional, es decir, el sello que la distingue. En este sentido, más que hablar de pérdida o búsqueda de una identidad determinada, debemos partir de la actual formación de nuevas identidades, multiétnicas o híbridas en la Costa Chica de México, sin desestimar sus propias autodefiniciones, como el concepto de 'moreno', el cual como hemos visto, apela a una identidad mixta.

En las culturas híbridas, la identidad étnica y cultural es siempre un complejo nudo de intereses tanto étnicos como políticos. El reconocimiento de la existencia y aportaciones culturales de los afroamericanos en el discurso de la nación aún tiene pendiente la erradicación definitiva de la estigmatización racial hacia los de piel más oscura, y a nivel local, se necesita reforzar la aceptación sin temor del legado africano como punto de partida para esa identidad que, a lo largo del tiempo y hasta el presente, los propios afrodescendientes se han esforzado por mantener, no sin dificultad, a través de sus múltiples expresiones culturales.

Bibliografía citada

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1989. *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: FCE-Universidad Veracruzana.
- _____, 1989b. *La población negra de México: estudio etnohistórico*. México: Universidad Veracruzana/ INI/FCE.
- APODACA, Manuel, 2006. "Ritualistic Hybridities: A Comparative Study of Mexico's Costa Chica Devils Dance." Tesis de doctorado, Purdue University.
- _____, 2008. "The Dance of the Devils of the Costa Chica: Afro-Mexican Performance of Identity and Resistance". *PALARA* 12: 50-70.
- BAUMAN, Richard, 2003. "Verbal Art as Performance." *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies Vol. III*, ed. Philip Auslander, Nueva York: Routledge: 32-60.
- CHASTEEN, John Charles, 2004. *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo, 2013. "A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución en el género fandango". *Sinfonía Virtual* 24: 1-2.
- DÍAZ PÉREZ, María Cristina, 2003. *Queridato, matrifocalidad y crianza entre los afroestizos de la Costa Chica*. México: CNCA.

- FALL, Yoro, 1992. "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África". En *África: Inventando el futuro*, (ed.) Celma Agüero Doná. México: Centro de Estudios de Asia y África/ COLMEX: 17-37.
- FARRIS THOMPSON, Robert, 1984. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Vintage Books.
- , 2005. *Tango: The Art History of Love*. New York: Vintage Books.
- FINNEGAN, Ruth, 1988. *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*. Oxford: Basil Blackwell.
- HALL, Stuart, 1990. "Cultural Identity and Diaspora." En *Identity, Community, Culture, Difference* (ed.) Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 222-237.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, Marco Polo, 2005. *África en el carnaval mexicano*. México: Plaza y Valdez.
- GARAY CARTAS, Liliana (coord.), 2012. *Informe final de la consulta para la identificación de comunidades afrodescendientes de México*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- LEWIS, Laura, 2000. "Blacks, Black Indians, Afromexicanos: The Dynamics of Race, Nation, and Identity in a Mexican "Moreno" Community (Guerrero)". *American Ethnologist* 27.4: 898-926.
- MC DOWELL, John, 2000. *Poetry and Violence: The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica*. Urbana: University of Illinois Press.
- MOEDANO NAVARRO, Gabriel, Margarita Dalton, Víctor Acevedo Martínez, 2002. *Festival Costeño de la Danza*. Folleto y disco compacto. México: INAH/CONACULTA.
- MORENO, Isidoro, 1997. *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía/ Consejería de Cultura.
- ORTIZ, Fernando, 1924. *Glosario de Afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PEREDES, Américo, 1958. *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*. Austin: University of Texas Press.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, 2011. "Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango". En *Expresiones musicales del occi-*

- dente de México*, ed. Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas. Morelia: Morevallado Editores.
- ROMERO CAO, Claudia, 2003. *Tablados y fandangos. Algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho*, prólogo de Antonio García de León. México: CONACULTA.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos, 2005. *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero y el Ciruelo, Oaxaca*. Libro y dos discos compactos. México: COLMEX/ FONCA.
- , 2007. "Estudio en torno a la influencia africana en la música tradicional de México". *Revista Transcultural de Música*.
- THIONG'O, Ngugi wa, 1986. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. New York: James Currey.
- TORRES DÍAZ, Angustia e Israel REYES LARREA, 1999. *Alma cimarrona: versos costeños y poesía regional*. Oaxaca: CONACULTA/Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- VINSON, Ben III and Bobby Vaughn, 2004. *Afroméxico. El pulso de la población negra en México: una historia recordada y vuelta a recordar*. México: FCE.
- YOUNG, Iris, 2011. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press.