



Fonoteca del INAH

Música de la Costa Chica
de Guerrero y Oaxaca



Instituto Nacional de Antropología e Historia
Ediciones Pentagrama



Profesor Thomas Stanford y su esposa Antonia Hernández durante el primer Seminario Internacional de Etnomusicología en Jalapa, Ver. (1979).

PRESENTACIÓN

Thomas Stanford, etnomusicólogo de origen estadounidense radicado en México, con estudios especializados en Música, Antropología y Folklore en los Estados Unidos y en el país, inició aquí sus investigaciones de campo a mediados de la década de los cincuenta en la Mixteca de la Costa, Oaxaca, así como en otras regiones: de Los Altos de Chiapas y la Tierra Caliente de Michoacán, y entre diversas etnias de Hidalgo, Veracruz, Morelos y Jalisco.

Durante la mayor parte de los años sesenta y después de 1970, continuó sus investigaciones en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, en Michoacán y Morelos; ampliando sus recorridos a otras regiones de Guerrero, Oaxaca y Veracruz y a nuevos estados: Sonora, Sinaloa, Tlaxcala y México. Estas grabaciones eran depositadas en el Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología —dependencia a la que estaba adscrito—, incrementando así el acervo lingüístico y musical del mismo. En años recientes ha llevado a cabo pesquisas en Quintana Roo, Guerrero, Guanajuato, Tabasco y Puebla, bajo diferentes auspicios.

Esta labor de registro etnomusicológico la ha realizado —muchas veces con sus propios recursos—, en forma individual, en escasas ocasiones en un equipo interdisciplinario y más recientemente con grupos de estudiantes en prácticas de campo, particularmente de la Escuela Nacional de Antropología e Historia; institución en la que ha sido profesor por muchos años y en donde

ha logrado constituir un área de especialización en Etnomusicología, dentro de la carrera de Etnología.

Entre tales investigaciones destacan las llevadas a cabo en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, por su carácter pionero e intensivo, sobre todo en lo que se refiere a dos de las etnias indígenas que allí habitan: mixtecos y amuzgos, pero también a las mestizas. En poblaciones como Cruz Grande, Huehuetán, Cuajinicuilapa, Ometepec, Xochistlahuaca y Cozoyoapa, de Guerrero; y San Pedro Atoyac, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Pinotepa de don Luis y Tapextla, de Oaxaca. Aunque cabe destacar que una década antes —aproximadamente—, el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán †, había realizado el primer registro técnico de expresiones musicales y poético-musicales en la citada región, pero sólo de la población afroestiza.

Una muestra del material que grabó Stanford en tales investigaciones, es la que ahora se presenta en la reedición de este fonograma, que incluye ejemplos tanto indígenas como mestizos y algunos afroestizos, aunque él no hace esta distinción en sus notas y comentarios. La mayor parte de las piezas son cantadas (hay una instrumental) y corresponde a los géneros aún actualmente más representativos; si bien el investigador hace énfasis en la chilena y el son. En general, con algunas ligeras modificaciones, se han respetado los conceptos, términos y redacción que el autor actualizó para la 4ª edición.

Con posterioridad a la primera edición (1977) han aparecido un buen

número de fonogramas con distintos ejemplos de la Costa Chica, producidos por instituciones académicas u oficiales, empresas comerciales y aún ediciones limitadas de particulares, resultado de grabaciones en contextos de diferente índole, pero no siempre sustentadas con trabajo de campo. De este modo, la antología regional, si bien parcial, que aquí se ofrece, representa un valioso registro temprano y fidedigno, que permitirá a los especialistas hacer estudios comparativos acerca de los cambios o persistencias que han tenido lugar durante los últimos treinta años, en lo que se refiere a dotación instrumental, estilos de cantar, de ejecución, entre otros temas. Y al público en general, disfrutar de un repertorio que durante un buen tiempo no fue accesible con facilidad.

Finalmente, debe subrayarse que se hace la reedición de este fonograma como un homenaje al destacado investigador no sólo de campo, sino también de archivos musicales coloniales catedralicios; autor de numerosos artículos, de varias obras sobre su especialidad y ediciones discográficas; así como maestro de varias generaciones en diversas instituciones de nivel profesional de México y del extranjero.

Gabriel Moedano Navarro

Investigador de la Fonoteca INAH

LA CHILENA

La chilena es el género musical representativo de la Costa Chica, región costera que se extiende desde el sur de Acapulco en Guerrero, hasta el Río Verde en Oaxaca y se practica tanto por grupos mestizos como indígenas. Como su nombre lo indica, tuvo sus orígenes en Chile y más exactamente, en la *cueca chilena*.

6 Fue Moisés Ochoa Campos¹ quien finalmente pudo documentar la llegada del género al Puerto de Acapulco, con los marineros de una armada de guerra chilena que arribó en 1822. El almirante O' Higgins envió la flota a México en apoyo de los insurgentes en la guerra de Independencia, pero el arribo se dio a escasos días de haberse generalizado en el Puerto las noticias de la derrota del gobierno colonial. Los marineros chilenos se sumaron a la fiesta callejera generalizada en el lugar, bailando, como era natural, sus propios bailes patrios, entre estos la *cueca* o *zamacueca*.

El folklorista Vicente T. Mendoza creía que la chilena mexicana era todavía un género chileno; pero cualquiera que conozca grabaciones del género tomadas en aquel país se quedará plenamente convencido de que la versión mexicana se ha *nacionalizado*.

EL BAILE DE LA CHILENA

Coreográficamente este baile recuerda el cortejo del gallo a la gallina como
Moisés Ochoa Campos. La chilena guerrerense. Chilpancingo de los Bravos, Guerrero, Comisión editorial del Gobierno del Estado de Guerrero, 1987.

Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca



❁ quiere su nombre original, *cueca*, que es derivación de la palabra *culeca/chueca*. El hombre y la mujer llevan en la mano un pañuelo que representaría, en algunos pueblos, la cresta o las plumas de la cola de dichas aves.

En la región de Ometepec y Cuajinicuilapa, Guerrero, la tarima regional es la *artesa*, llamada también *canoas*, y se usa construirla de una sola pieza de un tronco grande ahuecado, proyectándose de un extremo en forma de la cabeza de un toro con sus cuernos. Esta *artesa* se coloca boca abajo, elevada del suelo por unas ramas para que se amplifique el sonido del zapateo de las parejas al subirse a bailar (de no ser muy grande la *artesa*, normalmente baila una pareja a la vez).

8 Durante el baile los bailarines mantienen inmóviles el torso y la cabeza al alternar escobillado con zapateado, la cabeza generalmente inclinada a un lado para facilitar un acercamiento ocasional entre las parejas para casi tocarse con los labios. En estos momentos, con un cierto movimiento evasivo, pasan a un lado y espalda con espalda para después volver, siempre dando la cara al mismo rumbo, hasta quedar de nuevo frente a frente en sus lugares originales. Se dice que cuando se zapatea frente a frente, esto simboliza el acto sexual. Formalmente, la chilena consiste en tres secciones de música: la primera es cuando, partiendo de los dos costados, las parejas se acercan y se alejan, ocasionalmente pasándose espalda con espalda. Esta sección representaría los avances del gallo hacia la gallina. Cada vez que las parejas se encuentran frente a frente, zapatean un momento, para luego volver al escobillado. Para

iniciar la segunda sección, en uno de los momentos de acercamiento, en lugar de pasarse espalda con espalda, las parejas siguen de frente y dan una media vuelta, encontrándose de nuevo frente a frente, pero ya invertidos de costado. Esta sección del baile representaría los avances de la gallina hacia el gallo, y coreográficamente, es similar a la primera. La tercera sección es el *son*, y se zapatea de principio a fin en representación de la consumación del cortejo. Aquí la música es nueva, y es muy rápida y enérgica. Este *son* no se canta, pues el sonido del zapateo opacaría las voces.

LA COPLA DE LA CHILENA

9

La chilena es, genéricamente hablando, un tipo de *son*, y como es el caso con casi todos ellos, canta acerca de mujeres y el amor, pero con naturalidad, franqueza y humor. No es un amor romántico, sino con una actitud de  Muchachas, fórmense en una fila por este lado. Qué pase la primera!—. El hombre, pues, no está engreído con ninguna mujer en particular, sino que canta a la mujer en general. También hay coplas que cantan de las bellezas de la Costa Chica o del pueblo natal del autor. Casi todas las coplas son cuartetos octasilábicos, con asonancia o rima entre la segunda y cuarta línea. Esta forma permite al *coplero* acomodar casi cualquier verso a cualquier melodía del repertorio.

Parece que antiguamente muchas melodías de chilena carecieron de letra propia, y el músico tuvo que improvisarla. Los copleros notables se retaban entre sí, y en la ocasión de una fiesta iban cantando, cada uno respondiendo al verso que acababa de cantar su contrincante, hasta que a uno u otro se le acababan los versos; y así se decidía quién era el ganador.

10 Parece que el buen coplero posee un repertorio de por lo menos mil coplas, y también ha aprendido a acomodar éstas a situaciones de actualidad (como, por ejemplo, para echar una flor a una señorita guapa, reconocer la presencia de un presidente municipal o de un visitante extranjero, referir la ocasión de la fiesta, etcétera). Así, pues, gran parte del repertorio carecía de letra propia: por un lado había un repertorio de *sones*, y por otro, de coplas, que se escogían y se acomodaban a la música en el momento de cantar.

LA CHILENA COMO FORMA MUSICAL

La chilena, como la mayoría de los *sones* mexicanos de la vertiente del Pacífico, toma la forma de una alternancia de versos con un estribillo al cantar. El estribillo puede ser un verso o una frase fijos, o bien una repetición de frases del verso anterior o del posterior. Frecuentemente se utilizan en él

• exclamaciones como *ayrayray* o *tirananay*. En ocasiones el estribillo es sólo interpretado por los instrumentos.

Tiene una introducción instrumental que, a veces, alterna con los versos y estribillos y con frecuencia es simplemente la música de un verso interpretada por un violín o una guitarra requinteada. Esta parte también sirve de descanso a los cantantes.

Cuando las coplas se cantan, los instrumentos que llevan la melodía en los intermedios permanecen callados, o bien asumen un papel de simple acompañamiento, como ocurre también en la mayoría de los sones regionales del país. La chilena se caracteriza porque termina con uno o más versos de despedida.

11

LOS INSTRUMENTOS

Hacia principios del siglo XX, el violín, una jarana chica de cinco órdenes (que se refiere como *guitarra*; casi siempre es de cinco cuerdas, aunque puede ser de ocho o diez), y una arpa: estos constituían el conjunto tradicional de instrumentos de cuerda para acompañar la chilena. Actualmente, los grupos



... el violín y una jarana chica, base instrumental para el acompañamiento de la chilena...

Indígenas de la zona conservan el violín y la jarana de aquel conjunto. Estos instrumentos se fabricaban en la Sierra de Coicoyán hasta hace unos veinticinco o treinta años, y se solían vender en las ferias locales, durante la época de secas de invierno y primavera.

El uso del arpa se ha recuperado por algunos músicos en la región, sin embargo hace algunos años estuvo a punto de desaparecer ya que sólo algunos ancianos recordaban su uso, pues fue muy popular a fines del siglo XIX. Además, como la grabación de la *Viborita de la mar* fue realizada en 1963, en ella es posible escuchar a uno de los dos únicos intérpretes de arpa que se pudo encontrar en la Costa Chica en aquellos años.

En adición a los instrumentos de cuerda, uno de percusión formaba parte del conjunto tradicional. Este podía ser la caja de resonancia del arpa misma, tocada por un músico en cuclillas que percutiera el centro de la tapa de la caja de resonancia con una mano, y con la otra, la orilla de la tapa o un costado; o bien consistía en una caja de madera o en una tabla grande y maciza colocada sobre un hueco en el suelo que se tañían con la palma de la mano y un palo.

En la grabación referida, el percusionista suena un anillo contra la tapa del arpa. El tamboreo se encuentra por igual en chilenas tocadas por mestizos e indígenas (la grabación de la *Viborita de la mar* es interpretada por mestizos; y *Mariquita mía*, por indígenas).

Frecuentemente, en las fiestas de los pueblos indígenas (por ejemplo en una boda, cuando la madrina peina el cabello de la novia), la chilena se interpreta sólo por un violín acompañado del tamboreo en un cajón de madera (como los que se ocupaban anteriormente para embarques de jabón a caballo).

El empleo del tamboreo en la música y del pañuelo en la danza son, probablemente, los únicos elementos andinos que sobreviven en la chilena mexicana y que la distinguen de los *sones* de otras regiones del país.

Actualmente, entre los mestizos sobre todo, los instrumentos originales han sido reemplazados, en casi todas partes, por la guitarra sexta moderna y por un requinto afinado al quinto traste de la guitarra. Estos no son fabricados localmente en la actualidad, sino que provienen de la Ciudad de México, vía Acapulco. Es notable la influencia de repertorios capitalinos sobre el alarde de técnica y desenfreno armónico del músico mestizo actual en la Costa, que probablemente ha sido el resultado del contacto que muchos de los compositores más destacados del género tuvieron con los medios de comunicación masivos (podemos mencionar a Álvaro Carrillo y los hermanos Ramírez: Agustín, Vidal e Indalecio *El Indio*).

LA CHILENA QUE SE BAILA CON ORQUESTA

Para bailar la chilena en una fiesta grande, como en una boda, bautismo, confirmación o cumpleaños, se ocupa una orquesta que consta de clarinetes, saxofones, trombón, contrabajo y batería (tambora, tambor redoblante, triángulo y platillo). Los instrumentos, sobre todo en pequeñas y apartadas localidades, son de propiedad municipal; en cambio en pueblos mayores o de mejor condición económica, suelen pertenecer a los músicos mismos. ¹⁴ Los instrumentos de propiedad colectiva son con frecuencia de adquisición antigua, de mediados del siglo XIX inclusive, y de fabricación francesa.

Cuando la chilena se interpreta con orquesta invariablemente la sigue un *son*. Este es de un ritmo enérgico, y es en realidad un *zapateado*; y así se baila de principio a fin. En cambio, en la chilena propiamente, las parejas zapatean sólo cuando se hallan frente a frente. La pieza *María Palitos* seguida de tal *son* ejemplifica esta forma. Como se advertirá, todos los instrumentos de viento siguen la melodía en tanto que la batería marca el comienzo de la chilena o los cambios de evolución en el baile.

Un golpe de platillo, seguido de otro en el bombo, alerta a los músicos del comienzo de una chilena.

El *son* que sigue a la chilena recuerda la *fuga* con que suelen terminar muchas piezas andinas, pues en ambos casos se trata de una parte ejecutada en ritmo redoblado que se baila zapateando. Esta sección rápida no se da en el *son* de otras regiones de México, aparte del que existe en la Tierra Caliente del estado de Guerrero, donde se acostumbra probablemente por influencia de la *chilena*; ésta consiste en un *gusto*, al cual le sigue una *chilena* y después un *son*.

EL CORRIDO Y EL JARABE

Ambos géneros tienen en común su relación con movimientos políticos y militares, si bien de diversas épocas. El *jarabe* fue la música, canto y danza de los insurgentes en la guerra de Independencia, mientras que el *corrido* acompañó a los revolucionarios de principio del siglo XX, en sus diferentes andanzas.

EL CORRIDO

Este género se encuentra en pleno apogeo en la Costa Chica, y acaso sea aquí donde su tradición se halle más viva y donde tenga más acogida. Su temática actual ya no tiene que ver con revoluciones; ahora alude, sobre todo, a pistoleros y *braveros*; aunque, excepcionalmente, trata de sucesos extraordinarios, tales como terremotos, choques de trenes, y niños que *nacen hablando*. Los corridos de pistoleros tienen en común con los de la *jácara* (género que dio lugar al jarabe en México en el transcurso del siglo XVII, y sus antecedentes en las tradiciones de musulmanes cristianizados de Andalucía en España), el tratar de *valientes* que se han sacrificado frente a una autoridad concebida como nociva.

16

También hay que añadir que hay *copleros* que cultivan esta forma como especialidad. El ejemplo que se presenta narra la historia de un pistolero famoso del Porfiriato; y por el tema que trata este corrido, puede incluirse dentro de los que son llamados *tragedias*, las que se acompañan con un estilo musical grave y lento.

EL JARABE

El *jarabe* se encuentra por toda la Costa Chica, aunque no se toca con frecuencia; de él derivan un número considerable de bailes regionales, tales como *La paloma*, *El panadero* y *Los monos*. Estos bailes que se interpretan más a menudo que el jarabe son, en realidad, secciones del mismo que se han

vuelto piezas sueltas.

1. YA TE HE DICHO (CHILENA)
Ometepec, Guerrero.

Intérpretes:

José Encino Vargas, *guitarra sexta y primera voz*;

Moisés Vargas, *requinto y segunda voz*.

Fecha de grabación:

marzo de 1963.

Esta pieza está interpretada con los instrumentos típicos de la chilena moderna: guitarra sexta y requinto; sin embargo es conservadora en cuanto al texto. La música pertenece al repertorio de melodías sin letra fija, y las coplas fueron improvisadas en el momento de la grabación. Después de la primera





REPERTORIO INCLUIDO



despedida, a Juvencio Vargas se le ocurrió otra copla; la cantó (se le escucha que quería reírse de la ocurrencia), y luego terminó la despedida.

— Juvencio era, en la época de la grabación, un policía federal de caminos, y posteriormente tuvo que refugiarse en el Distrito Federal.

Moisés, que es el más virtuoso en la guitarra y *segundea* en el canto, era herrero.

2. VIBORITA DE LA MAR (CHILENA)

Cruz Grande, Guerrero.

20

Intérpretes:

Eduardo Gallardo, *arpa* y *voz*;

Eduardo Martínez, *guitarra* (jarana) y *voz*;

Rutilo Mejía, *tamboreo* y *voz*.

Fecha de grabación:

febrero de 1963.

En esta pieza algunos espectadores participan en el canto. Interpretada por uno de los dos arperos que se encontraban todavía activos en la Costa Chica, también tiene el texto improvisado en parte; sin embargo la melodía es propia de las coplas de la *Viborita*. Como el cantante era muy anciano los otros músicos y los espectadores le auxiliaban en el canto.

El tamboreo sobre el cajón de resonancia del arpa fue ejecutado con un anillo que Rutilo Mejía tenía puesto en un dedo de la mano izquierda; así se percibe en la grabación.—

3. LA PALOMA Y EL JARABE OAXACADO

Ranchería Piedra Ancha, Oaxaca.

Intérpretes:

Juan Bracamontes, *voz*;

Celerino Domínguez, *violín*;

Taurino Narváez, ²*guitarra (jarana de cinco cuerdas)*;

se *tapea* sobre un tablón de madera.

Fecha de grabación:

septiembre de 1962.

Este jarabe (como casi todos los del repertorio nacional), consta de varias secciones musicales; y en nuestros días el género ya es casi desconocido en la Costa. Su principal intérprete, Juan Bracamontes, hombre de unos noventa años en 1963, cuando se realizó la grabación, había sido coplero de gran renombre en la región de San Nicolás Tolentino, cerca de Cua-

jinicuilapa, Guerrero; de allí emigró a Oaxaca para recibir una dotación de tierras de un nuevo ejido. Durante la grabación fue auxiliado por otros músicos, pues se cansaba fácilmente.

4. TRAGEDIA DE PRISCO SÁNCHEZ (CORRIDO)

Cuajinicuilapa, Guerrero.

Intérprete:

Ismael Añorve, *guitarra sexta y voz*.

Fecha de grabación:

marzo de 1962.

Este corrido fue aprendido de una hoja suelta que data de principios del siglo XX, y acomodado a una melodía preexistente. En él se relata la muerte de un famoso pistolero a manos del ejército en la época de Porfirio Díaz. El estilo de tocar la guitarra recuerda la forma de acompañar el repertorio de corridos en épocas pasadas, cuando se hacía con el bajo quinto, una guitarra grande de ocho o diez cuerdas que se acomodaban en cinco órdenes. Por lo tanto, aquí se aflojaron algo las cuerdas de la guitarra. De Ismael se ha tomado este corrido, y se ha difundido por muchas partes (incluso por Oscar Chávez, basándose en esta grabación).

² Nota del editor: en otras investigaciones se menciona al mismo músico como Toribio Narváez.

A éste, un ganadero acomodado, solterón, le gustaba pasar a la Ciudad de México cuando ya se cansaba de las rutinas de la vida cotidiana de la Costa. Aquí asistía a todas las obras teatrales, burlescas, etcétera; hasta volverse a aburrir; y entonces volvía a su tierra. De vuelta ahí, pasaba gran parte del día jugando dominó con sus amigos; así que en la grabación se escuchan las fichas de este juego sobre una mesa de cubierta esmaltada, ya que, al retirarse de la mesa para tocar la guitarra, sus compañeros seguían jugando.

5. CON CUIDADITO —EL AMULETO— (CHILENA)

Jamiltepec, Oaxaca.

Autor:

Álvaro Carrillo (SACM).

Intérprete:

Lalo Cisneros, *guitarra sexta y voz*.

Fecha de grabación:

octubre de 1962.

Esta chilena y la siguiente, fueron compuestas por Álvaro Carrillo durante

su juventud en la Costa Chica. Para estas creaciones se valió de melodías y fragmentos de coplas tradicionales de la región. Estas dos son representantes de la chilena moderna, la que posee una letra más o menos fija. Las dos aluden al hombre de la Costa Chica que podría caracterizarse como *el braveno* (calificativo que sirvió de título y tema a otra chilena debida al maestro Carrillo; es decir, el que es *león entre los hombre y cumplido con las mujeres*).

Carrillo legó muchas chilenas dedicadas a sus *novias* en la Costa,

La instrumentación de cuerdas, se ve complementada en ocasiones por el tamboreo en la caja del arpa o de cualquier otro cajón.



la mayoría de las cuales alaban sus pueblos de residencia.

6. LA YERBABUENA (CHILENA)

Pinotepa Nacional, Oaxaca.

Autor:

Álvaro Carrillo (SACM).

Intérprete:

Aníbal Pérez, *requinto* y voz.

Fecha de grabación:

octubre de 1962.

Esta chilena se tocó con un requinto (guitarra menor en tamaño a la sexta); ese instrumento, normalmente, toca la melodía en la introducción de la pieza y en los intermedios o puentes musicales que se hacen entre las coplas. Sin embargo, como faltó el otro instrumento de acompañamiento (la guitarra sexta), el músico tuvo que tocar el suyo procurando que jugara los papeles de los dos.

El instrumento mismo fue de construcción local, de maderas finas provenientes de las tierras bajas de la costa frente a Pinotepa.

7. MARÍA PALITOS (CHILENA Y SON)

Pinotepa Nacional, Oaxaca.

Intérpretes:

Orquesta *Ecos del Sur* de los hermanos Cruz.

Fecha de grabación:

octubre de 1962.

Escuchando esta chilena sólo falta el calor de la costa, las cervecitas, y un rico guajolote en mole como se acostumbra en la región, para sentir todo el ambiente eufórico de una fiesta tradicional. Durante la interpretación, un niño de unos diez años, en el son, sustituyó al músico que tocaba la batería. Los *ruidos* son los primeros instrumentos que aprende a tocar un músico aspirante; y por cierto parecen poseer coordinación que les hacen *naturales* para el empeño.

La orquesta *Ecos del Sur*, procedente de Pinotepa Nacional, está compuesta por instrumentos de fabricación reciente; hay que añadir que todos sus integrantes saben solfear y leer partituras.

8. CHILENA DE PINOTEPA NACIONAL

Pinotepa Nacional, Oaxaca.

Autor: _____

Álvaro Carrillo (EMLASA).

Intérpretes:

Aníbal Pérez, *requinto y segunda voz*;

Humberto Clavel, *guitarra sexta y primera voz*.

Fecha de grabación:

diciembre de 1956.

Esta chilena, compuesta por Álvaro Carrillo, acaso sea la más famosa en la actualidad. Los músicos que la interpretan tocan guitarras fabricadas por ellos mismos, pero éstas son más pequeñas y de una forma distinta a las fabricadas en el centro del país.

Esta fue la segunda grabación que el investigador Stanford hizo en México.

9. MARIQUITA MÍA (CHILENA)

Jamiltepec, Oaxaca.

Intérpretes:

Francisco *Chico* Mejía, *jarana de cinco cuerdas y voz*;

Julián Mejía, *violín*.

Fecha de grabación:

marzo de 1957.

Esta chilena es representativa del estilo indígena. Los músicos, de avanzada edad ambos, conservaban rasgos que ya casi no se encontraban; esto es notable, sobre todo, por los giros y el compás libre de la voz. Hacía años que don *Chico* había sido *alcalde* de Jamiltepec.

21 MÚSICA DE LA COSTA CHICA DE GUERRERO Y OAXACA

1. **Ya te he dicho** (chilena) 05:27
2. **Viborita de la mar** (chilena) 03:29
3. **La paloma y el jarabe oaxacado** 06:22
4. **Tragedia de Prisco Sánchez** (corrido) 08:48
5. **Con cuidadito —El amuleto—** (chilena) 02:14
6. **La yerbabuena** (chilena) 03:08
7. **María Palitos** (chilena y son) 04:51
8. **Chilena de Pinotepa Nacional** 04:53
9. **Mariquita mía** (chilena) 05:17



Orquesta Ecos del Sur de Pinotepa Nacional.

21 Testimonio Musical de México
© INAH, México, 2002, 5ª edición. (P) 1977.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Coordinación Nacional de Difusión
Dirección de Divulgación
Subdirección de Fonoteca

Producción:

Instituto Nacional de Antropología e Historia
y Ediciones Pentagrama S.A. de C.V.

Grabaciones y notas:

Thomas Stanford.

Cuidado de la edición:

Victor Acevedo Martínez, Martín Audelo Chicharo,
Guadalupe Loyola Zárate, Gabriel Moedano Navarro,
H. Alejandro Castellanos Garrido, Benjamín Muratalla e Irene Vázquez Valle †.

Gabriela González Sánchez y Mónica Zamora Garduño (servicio social).

Fotografías: Thomas Stanford.

Matríz: Guillermo Pous Navarro.

Normalización de audio en matríz: Arpegio.

Investigación cartográfica: H. Alejandro Castellanos Garrido.

Ilustración de mapa: Alfredo Huertero Casarrubias.

Diseño: Guillermo Santana Ramírez.

Coordinación general: Benjamín Muratalla.