

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 15



Carlos Hernández Dávila

Universos sonoros en diálogo

LA MANTA
Y LA RAYA

septiembre 2023





EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

FEDERICO CAMPOS HERRERA 5.
MARÍA EUGENIA JURADO 21, 31.
CARLOS A. HERNÁNDEZ DÁVILA
52, 54-73.
ONÉSIMO MIXTEGA 4.
MARIANA YAMPOLSKY 50.

COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN
JUAN RULFO 11-15.
FOTOS ARCHIVO 6, 44, 45, 47-49, 51.

portada

Carlos Arturo Hernández Dávila,
Sones de La Flor (ejecutados al amanecer),
Benito Juárez, Ver., Feb 2022

contraportada

Salvador "Negro" Ojeda con su esposa
Mila y don Tobías en Tlacotalpan, Ver.



Ingenio San Francisco El Naranjal. Lerdo de Tejada, Ver.
(color: Papalotes Tradicionales Santiago Tuxtla).

• Época 1, número quince, septiembre 2023. *La Manta y La Raya*, revista semestral. Editores responsables: AAL, FGR. Número de Reserva en INDAUTOR: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Título: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido: en trámite. Domicilio: Buenavista Núm. 34 Barrio Los Reyes Tepoztlán, 62520. Morelos, México.

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org



CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
DANIEL SHEEHY	
<i>El poder de una grabación</i>	7
§ DIJERA USTED	
PAULINA MILLÁN	
<i>Juan Rulfo y sus trabajos en la cuenca del Papaloapan</i>	11
§ ASÍ, COMO SUENA	
JESÚS CAMACHO J. Y MARÍA EUGENIA JURADO B.	
<i>El son huasteco, identidad musical de una región</i>	18
§ PALOS DE CIEGO	
FRANCISCO GARCÍA RANZ	
<i>Surinam años 1770</i>	32
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO NÁJERA	
<i>El son y la muerte</i>	42
§ RECIO Y CLARITO	
RAUL EDUARDO GONZÁLEZ	
<i>El Negro Ojeda: fandango que no cesa</i>	45
VICTOR GAYOL	
<i>Recuerdos de un jaranero que no fue</i>	50
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ DÁVILA	
<i>Tejiendo luz en la Huasteca</i>	52
§ BONUS TRACK	
<i>El son zonteño de Román Güemes Jiménez</i>	74
<i>Como un sonoro arroyito de E. Martín Briceño</i>	80
<i>El sueño del armadillo de Raúl E. González</i>	81

EL PODER DE UNA GRABACIÓN

*Señores, ¿qué son es éste?
Señores, El Fandanguito.
La primera vez que lo oigo.
Válgame Dios, qué bonito.*

Daniel Sheehy

Las grabaciones musicales tienen el poder para conmovernos e, incluso, para transformarnos. ¿En qué consiste ese poder y de dónde viene? Al igual que yo, muchos músicos recuerdan cómo un puñado de grabaciones provocó profundos cambios en sus vidas, lo que siempre me ha maravillado. Me pregunto cuál fue la causa: ¿qué hay en un track de un CD o en el surco de un LP que pueda tener un impacto duradero? Responder a esta pregunta es contar una historia tan personal como profesional y académica. Es una historia de búsqueda; del alegre hallazgo de un propósito en la vida y de su imprevisto significado gracias a la música. Esta búsqueda me ayudó a encontrar una directriz profesional en mi trabajo actual como director y curador del sello discográfico no lucrativo Folkways Recordings, que es una división del Instituto Smithsonian, del museo nacional de Estados Unidos.

Permítanme explicarme: una de las grabaciones que me transformaron fue el primer track del álbum *Sones de Veracruz*, el número

Texto publicado anteriormente junto con el fonograma *En el lugar de la música*. Testimonios Musicales de México núm. 50, INAH- Conaculta, 2010. 2da. ed.



seis de la serie de discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que ideó Arturo Warman y que, posteriormente, fue continuada por Irene Vázquez Valle. Fue en 1971, un par de años después de haber comenzado a estudiar y a ejecutar los sones jarocho al estilo de Lino Chávez y su conjunto Medellín. Se trataba de una excelente e interesante ejecución de El Fandanguito, atribuido al decano de los músicos jarocho, Arcadio Hidalgo, pero tocado y cantado por el joven músico y académico Antonio García de León. Las ejecuciones de los sones de Lino Chávez eran muy emocionantes, bien realizadas, con sonoros arreglos y muy ajustadas a los estándares requeridos en las grabaciones de los conjuntos durante aquella época: alrededor de tres minutos por canción.

Chávez fijó los patrones para los conjuntos jarocho profesionales. Su música se tocaba en la radio, y la imagen del grupo — vestidos los integrantes con guayaberas, pantalones, zapatos blancos y sombrero de palma— fue un producto tan comercial como la instrumentación, que incluía el arpa, el requinto jarocho, la jarana y la guitarra, al igual

que la duración de las canciones, las cuales terminaban con un estilo cercano al jazz: con solos de arpa y requinto antes del último verso. Yo siempre fui un gran seguidor de la música de Lino Chávez y, en 1968, viajé al puerto de Veracruz para escuchar a los jarocho "verdaderos" tocar la versión original del son.

Lo que nunca había escuchado era algo parecido a El Fandanguito. El tempo lento; la jarana tocando sutiles variaciones; el solo de voz de Antonio García de León, con su lastimoso estilo; la poderosa poesía colmada de pasión personal, que hablaba tanto de asuntos sociales como de amor profundo. Todo ello me sobrecogió con una fuerza que estaba más allá de las palabras.

Parte de mi fascinación era estética y parte sociocultural. La grabación me provocaba un serie de preguntas: ¿era el sonido de este son jarocho tan diferente al de Lino Chávez? La ejecución no sonaba como si hubiera sido pensada para turistas o como puro entretenimiento para las fiestas, y duraba casi el doble de los tres minutos ya mencionados. ¿Por qué fue interpretada así? ¿Para qué? ¿Quién la tocaba, para qué ocasiones, y por qué sonaba tan vieja, tan clásica, tan directa en su forma de ver las cosas? ¿Qué conexión había entre Antonio García de León tocando El Fandanguito y la música de Lino Chávez?

Voy a interrumpir a la mitad esta historia que, por cierto, todavía no acaba, porque esa grabación me permitió iniciar una búsqueda por encontrar el significado de la vida a través de la música. Pasé siete meses investigando en Veracruz, buscando las conexiones entre el son de los músicos profesionales del puerto —quienes se ganaban la vida tocando un repertorio de son jarocho que tiene una clara huella de los medios de comunicación y la industria disquera— y el que interpretaban los no profesionales, bajo las circunstancias

sociales típicas de los ranchos y poblados de las regiones apartadas de Veracruz.

Encontré las respuestas para la mayoría de mis preguntas, pero en ese proceso me di cuenta de que en esa búsqueda, provocada por El Fandanguito, habían surgido preguntas sobre mí mismo, ya que descubrir los valores y las prácticas de otra gente, inevitablemente, provoca la reflexión y la evaluación de uno mismo. Como etnomusicólogo entrenado, me siento a gusto con la noción de que la mera vibración de la música en el aire no tiene ningún significado inherente; sólo adquiere sentido si los hombres se lo dan o lo toman de la música misma.

Por lo general, la etnomusicología tiene la función de determinar cómo una comunidad valora, usa y crea la música que practica. El etnomusicólogo centra su mirada en la voz, las prácticas y las diligencias de la comunidad para descubrir significados. Así, se encuentra el significado musical en el contexto social y cultural y en la misma ejecución de la música. Pero, ¿dónde queda el significado personal para el etnomusicólogo? ¿Qué otro sentido constructivo puede tener la música más allá de aquel que está enraizado en los valores y las prácticas de la comunidad? ¿O se trata solamente de un fenómeno que debe estudiarse y entenderse tal y como ocurre al establecer su origen? Mi idea es que el proceso reflexivo para encontrar un sentido personal en la música, al intentar entender al otro, trae consigo una claridad mayor para la comprensión del tópico de estudio y fortalece el sentido académico.

Con el fin de analizar mis propias actitudes, me di cuenta de que mi búsqueda para encontrar un significado en el son jarocho —llevado, entre otras cosas, por el poder afectivo que había percibido en El Fandanguito— fue también para que encontrara



Mariachi *Los Camperos de Nati Cano*.

mis propios valores y diera significado a mi vida entera. Yo era el contexto que daba un significado personal a la música, y necesitaba entender mis propios valores y prácticas para poder comprender lo que significaba la música para mí. Haber estudiado y ejecutado el son jarocho de Lino Chávez (al igual que los tambores ashanti de África Occidental, el shakuhachi japonés, el setar persa y la música rusa de balalaica) me había colocado en la posición de poder cuestionar la jerarquía de mi propio entorno social, que favorecía la música europea, así como el estilo y las técnicas de la educación musical institucionalizada. El Fandanguito me había llevado a conocer otras personas, otras culturas, otros valores que me cuestionaban.

En resumen, esa grabación tan bien ejecutada, con su excelencia musical y su sentido de otredad, provocó una serie de preguntas que me motivaron para descubrirme a mí mismo, junto con los aspectos sociales, culturales y musicales de la ejecución y sus orígenes personales. También me condujo a una carrera para vincular a las personas con su patrimonio, de forma que su propia música les fuera accesible, y para clarificar su manera de pensar al inducirlos con una música que

suenara diferente a la que están acostumbrados y que evoca valores de una cultura que es diferente a la suya. Así fue como el poder de las grabaciones me formó. Para mí, el poder se halla en la belleza que percibí en la música, al igual que en las preguntas que provocó. En verdad, para el académico, para el músico o para el hombre común, las preguntas intelectuales que tienen una relevancia personal, combinadas con la fuerza afectiva derivada del atractivo estético, pueden forjar uno de los más seductores y fructíferos caminos de la vida. Durante cerca de cuatro décadas de trabajo etnomusicológico, la experiencia solitaria vinculada a una grabación ha sido una de las más influyentes.

Antes de terminar, quiero mencionar el efecto de algunas grabaciones en uno de los discos que coproduje para la serie del Smithsonian Folkways Recordings. Natividad *Nati Cano* es fundador y director del mariachi Los Camperos, una agrupación de Los Ángeles [California] que posiblemente sea una de las más relevantes entre los mariachis del mundo. El grupo toca ante miles de espectadores. Cano ve en el mariachi un medio para fortalecer el sentido de identidad entre los mexicanos —de gran importancia en un país

multicultural como Estados Unidos—, y para recordarle a la gente sus amplios horizontes culturales, así como la riqueza y la diversidad de las creaciones tradicionales de México. Cuando él buscó un repertorio de Veracruz que contuviera un profundo sentido estético, que comunicara la identidad regional del jarocho y que a la vez fuera enérgico, creó una mezcla de sones jarochos para mariachi y abrió con El Fandanguito, seguido de Los Pollitos (también en el álbum del INAH) y El Toro Zacamandú. El resultado fue una impactante composición que se ha convertido en uno de los más poderosos números de su repertorio musical; fue una grabación nominada para un premio Grammy. Si no hubiera sido por la grabación de Antonio García de León para el INAH, eso jamás habría ocurrido.

En mi propio trabajo, estas experiencias con El Fandanguito me han llevado a favorecer grabaciones que combinen una bien lograda técnica artística con un fuerte relato cultural. Por "relato" entiendo una música que, en su relación con el contexto, trae aunado un propósito social, una fuerte carga cultural de identidad o una atractiva historia que invita a los escuchas a explorarla de una manera más profunda y a aprender más acerca de ella y de la gente que la toca. Yo espero que ellos también, en ese proceso de descubrir la música y el sentido de los otros, se encuentren a sí mismos.

*Ay que me voy,
Ay que me voy,
Me voy prenda amada,
Lucero hermoso
De madrugada.
Que me voy,
Me voy predecita,
Lucero hermoso
De mañanita.*



NOTA DE LOS EDITORES

Daniel Sheehy es doctor en etnomusicología por la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Su principal campo de investigación es la música regional de México, pero también ha realizado investigaciones en Centroamérica, el Caribe y Sudamérica. Es director del Smithsonian Folkways Recording. Asimismo es curador de Smithsonian Folkways Collections y director de Smithsonian Global Sound. Es co-curador del proyecto Nuestra música: Music in Latino Culture y fue co-editor del segundo volumen de *The Garland Encyclopedia of World Music* (1998), dedicado a Sudamérica, México, Centroamérica y el Caribe. Entre los años 1992 y 2000, fungió como director de la división de Tradiciones y Artes Folclóricas del National Endowment for the Arts.

