

Jorge Amós
Martínez Ayala*

A N T R O P O L O G Í A

¡Échale un quinto al piano... o púchale al mp3! Un recuento de fuentes fonográficas y la necesidad de una fonoteca de Michoacán

*A nuestros cancioneros
(que siguen) ignorados.*

Desde fines de los años ochenta los casetes iniciaron la debacle del acetato, muy pronto el disco compacto la de aquéllos, y los archivos digitales mp3 —que compactan la información y nos permiten almacenar 30 o 40 discos compactos en dispositivos apenas del tamaño de un paquete de chicles— sustituyeron los demás formatos. Los discos de vinilo y sus fundas de cartón con fotografías e información impresas fueron desechados, el nuevo dispositivo que reproduce música grabada sólo concede el nombre del intérprete y el título de la pieza, a veces asocia una imagen, pero nada más. Las enormes colecciones de discos de algunos sibaritas amantes de Euterpe fueron rematadas en las librerías de viejo, cuando no mandadas a la basura, ahora todo debe caber en la palma de la mano, ser portátil, móvil, *bluetooth* de lo contrario será una “victrola”. Las fonotecas personales con el *soundtrack* de la vida de sus poseedores fueron sustituidas por carpetas virtuales anodinas que no permiten la evocación, ni siquiera catalogar, toda la música es aleatoria, *shuffle*, mercancía desechable y reciclable, pero sin contexto. Las fonotecas, esos lugares que resguardaban colecciones de discos de vinilo o cintas magnéticas, dejaron de tener una razón para existir; incluso acervos de instituciones del Estado han sido “regaladas” sin razón; pongamos un ejemplo: hace un par de años la enorme fonoteca de la XEPUR, “La voz de los p’urhépecha”, una radiodifusora de la CDI, fue “regalada” porque ya se habían copiado los discos a formato digital mp3; así, la memoria sonora de cientos de grabaciones realizadas por los músicos michoacanos fue “tirada” sin sentido al olvido, pues muchos acetatos eran únicos, ediciones de apenas 500 ejemplares, la mayoría desechados por los mismos escuchas con el cambio de moda o la desaparición de la tec-



* Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. [mulato-mex@yahoo.com]

nología de reproducción; por ello, es urgente la creación de una Fonoteca de Michoacán que debe preservar no sólo los sonidos, sino las fotos y la información presentes en las portadas de los discos de las diversas tradiciones musicales de Michoacán creadas desde el desarrollo de la mecanización de la música.

La utilidad de la fonoteca, como fuente de información invaluable, quedó evidenciada por Gustavo López Castro, investigador de El Colegio de Michoacán, interesado en la migración de personas de Michoacán a Estados Unidos y ejecutante del acordeón; se percató de la fuerza que el emigrar tiene en los imaginarios y en los productos culturales de los michoacanos, en particular en los corridos y canciones que hablan de las diversas experiencias vividas. Por ello, ideó recopilar en un cancionero esas distintas imágenes que, de manera poética y descriptiva, van plasmando un hecho: la migración; y para ello utilizó las entonces amplias fonotecas de las radiodifusoras de Zamora: XEZM, “La zamorana” y XEPUR, “La voz de los p’urhépecha, en Cherán.¹ Ahí estaban hasta 1995 las grabaciones históricas de cientos de artistas oriundos de Michoacán, desde las Hermanas Padilla, originarias de Tanhuato, hasta Los Razos, nacidos en La Piedad y formados en Sacramento; pero no sabemos si siguen ahí. ¿Dónde está la memoria sonora de esos géneros, instrumentos, voces, idiomas, las técnicas de ejecución de instrumentos, incluido el canto? Hagamos oídos sordos a la amnesia mercantil del *ipod* y recordemos.

A mediados de los años cuarenta, aunque se escribía poco sobre las tradiciones musicales presentes en Michoacán, *los sonidos comenzaron a escucharse* mediante fonogramas y registros de campo. En 1942 llegó por primera vez a Michoacán la musicóloga Henrietta Yurchenco; inició sus registros de música de tradición oral en la ribera del lago de Pátzcuaro y luego en Paracho, en el Internado Indígena, y por último recorrió algunos pueblos de La Cañada. En tres semanas ella y su equipo grabaron en discos de cera 125 canciones indígenas y corridos mestizos; algunas de las piezas registradas aparecieron en los discos que editó a fines de los años cuarenta, cuando se intentaba dar un panorama de la



música de México.² A partir de 1964, y hasta 1966, regresó durante las vacaciones de verano e invierno; comenzó de nuevo a grabar, ahora en cinta, en Jarácuaro, en Paracho y en Uruapan, donde recibió ayuda del arquitecto Macías, en cuya casa recibía a un arpero ciego que tocaba en el mercado (tal vez don Teóduo Naranjo) y a las hermanas Pulido.³ De este periodo salió un disco dedicado exclusivamente a la música indígena de Michoacán: *Music of the Tarascan Indians of Mexico*; este periodo de grabación de campo fue usado fragmentariamente, pues de la lírica infantil tradicional grabada en Uruapan aparecieron ejemplos en otro disco: *Latin American Children's Game Songs recorded in Puerto Rico and Mexico*. La labor de Yurchenco sería un aliciente para que personas de nuestro estado comenzaran a realizar registros de campo, como las del propio arquitecto Macías de Uruapan, quien generaría años después el proyecto *Maestros del folklore michoacano*.⁴

² Henrietta Yurchenco, *La vuelta al mundo en 80 años. Memorias*, México, CDI, 2003, p. 51.

³ *Ibidem*, p. 133; Henrietta Yurchenco, “Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pircua tarasca”, en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*, Zamora, El Colegio de Michoacán/SIGE, 1983, pp. 240-260; *Folk Music of Mexico*, vol. 19 (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta Yurchenco, Washington, Biblioteca del Congreso, 1947; *Indian Music of Mexico* (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta Yurchenco, Nueva York, Folkways, 1948; *The Real Mexico in Music and Song* (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta Yurchenco, Nonesuch (H2009), Nueva York, 1966.

⁴ *Latin American Children's Game Songs recorded in Puerto Rico and Mexico* (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta

¹ Gustavo López Castro, *El río Bravo es charco: cancionero del migrante*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995.



Una década después de doña Henrietta arribaría a la Tierra Caliente de Michoacán otro eminente musicólogo, don José Raúl Hellmer, con un equipo de personas para registrar la música de la región de los grupos de arpa grande que se reunían con motivo de las fiestas de la Constitución de 1814, celebradas cada 22 de octubre en Apatzingán, en el concurso promovido por las autoridades municipales, estatales y federales a través de la Comisión del Tepalcatepec.⁵ Producto de estas grabaciones aparecieron algunos interesantes ejemplos en el disco *Mexican Panorama. 200 Years of Folk Songs*, editado en 1957 en Estados Unidos.⁶ A principios de los años sesenta hizo varias grabaciones en el concurso de Apatzingán, las cuales presentó en el programa “Sones de Michoacán, de Apatzingán a la Costa”, que formó parte de la serie “Folclor mexicano” que producía para radio UNAM. Dos décadas después aparecieron algunas grabaciones más en su disco *La música tradicional en Michoacán*, cuyo valor radica en que fueron registros antiguos (muchos de los ejecutantes ya habían fallecido) y debido a la revisión de las notas hecha por

Yurchenco, *Folkways* (751), Nueva York, 1968; *Music of the Tarascan Indians of Mexico* (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta Yurchenco, Asch Folkways (4217), Nueva York, 1970.

⁵ Enrique Bobadilla Arana, *Las valonas michoacanas 1955-1980* (incluye CD), Apatzingán, Casa de la Cultura del Magisterio, 2005, pp. 17-18.

⁶ *Panorama mexicano. 200 años de canciones folklóricas* (LP), grabación de José Raúl Hellmer, Discos Vanguard (CV-010), México.

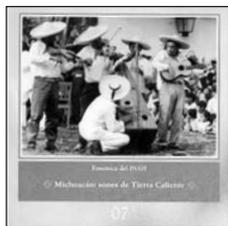
⁷ *La música tradicional de Michoacán* (CD), notas y grabaciones de campo de José Raúl Hellmer (Folclor mexicano, v. III), México, CNCA/INBA-Cenidim, 1988.

un equipo del Cenidim, así como por la transcripción y traducción del p’urhépecha realizada por el maestro Valente Soto Bravo.⁷

A esta labor de registro y divulgación de especialistas extranjeros pronto se sumaron personas de Michoacán, como el arquitecto Arturo Macías, quien pasó de los registros caseros a organizar una compañía de música y danza michoacana, aunque centrada en las tradiciones de la Meseta Tarasca y la Tierra Caliente, la cual obtuvo el Premio Nacional de Danza del INBA en 1967, y que por varios años se presentó en diversos lugares del país. Producto de su labor resultó la grabación de dos discos panorámicos de la música de Michoacán: *Maestros del folklore michoacano*, el primero dedicado a la “Música indígena p’urhépecha”, y el segundo a la “Música mestiza terracalienteña”.⁸

Sabemos que la mayoría de estos pioneros del registro de campo de las músicas michoacanas no estuvieron más de unos cuantos días entre las personas que les sirvieron de informantes y tal vez dos o tres semanas en las regiones que inventariaron musicalmente; si bien algunos regresaron y permanecían por una semana durante cada año (como Yurchenco), incluso durante 25 años como Hellmer. Tuvieron como base centros urbanos importantes como Pátzcuaro, Uruapan o Apatzingán, por las dificultades técnicas para las grabaciones de campo de la época, por la inexistencia de caminos y la necesidad de transportar pesados equipos que necesitaban de plantas portátiles de luz, a lo cual hay que agregar la imposibilidad de encontrar discos o cintas para grabación fuera de unas cuantas casas comerciales de la ciudad de México. Por ello, salvo algunas excepciones, no pudieron registrar la músicas en sus contextos reales. Tampoco realizaron investigaciones contextuales y mucho menos etnohistóricas de la músicas que estudiaban como fenómeno social, su preocupación inmediata fue el registro y con premura por lo corto de los recursos; pero además, ninguno pasó de los estudios generales para centrarse en una región o género; en consecuencia, las afirmaciones que hicieron siempre son superficiales, sin evidencia empí-

⁸ *Maestros del folklore michoacano* (LP), dirección y notas de Arturo Macías, México, Peerles-1663 y 1664. (*Música indígena p’urhépecha*, vol. 1 y 2)



rica, algunas rondan en la franca invención, aunque no debemos descartar algunas de sus intuiciones para realizar investigaciones más serias. Estos pioneros colocaron unas cuantas notas escritas sobre las músicas y las danzas de Michoacán en la parte posterior de sus discos, las cuales fueron de distinta calidad.

Algunas afirmaciones realizadas al vuelo por ellos se convirtieron en “verdades” no cuestionadas por mucho tiempo, inexactitudes que se divulgaron de manera extensiva, sobre todo por los profesores de danza folclórica escolar, quienes utilizaban las grabaciones para poner “bailables” en escuelas primarias; incluso investigadores reconocidos no se preocuparon por cuestionar o validar tales afirmaciones. Pongamos algunos ejemplos de lo dicho con anterioridad. En principio, las clasificaciones son difusas, e incluso erróneas; en 1957 Hellmer llama “costeño” al son “El toro rabón” que se tocaba cerca de la Sierra Madre del Sur que mira a la Tierra Caliente, donde se ubica el pueblo de Aguililla (de donde es originario el intérprete que grabó) y que se extiende culturalmente hasta el estado de Guerrero y no sólo hasta los bajos de la Costa, sino hasta la Sierra, e incluso hasta los límites con los valles bajos del Tepalcatepec, la Tierra Caliente.⁹ No pondríamos objeción a su “regionalización” si no fuera porque también “La media calandria” se describe como un “son tradicional de las costas de Michoacán”, cuando el conjunto que grabó era oriundo de Apatzingán, y le pudieron decir que este son también se toca en la Tierra Caliente en varias versiones: una del Plan de Apatzingán y otra en La Huacana. Años después rectifica y lo denomina “son de arpa grande”.¹⁰ Este error de ubicación geográfica, pero no cultural, continuó con Thomas Stanford, quien se refiere a la “lírica popular de la costa michoacana”, aunque usó como centro de estudio Apatzingán.¹¹ Es obvio que estamos hablando de varias músicas, danzas y líricas tradicionales compartidas por varias regiones geográficas: los bajos de la Costa, la Sierra Madre del Sur, el Plan de Apatzingán, Los Balcones, e incluso el Bajío. Por lo tanto, clasificar

usando sólo un criterio geográfico es equivocado y restrictivo.¹² Otro claro ejemplo de la premura en el registro es que el guitarrero Antonio Maciel aparece con el apellido Rivera, tal vez porque tocaba con otros músicos de Aguililla también de apellido Rivera, como Juan y Pedro, aunque al parecer su segundo apellido es Maciel.¹³

Mención aparte entre los primeros promotores de la grabación de músicas de tradición oral merece el maestro Francisco Elizalde García, quien desde el principio de los años setenta promocionó a la música tradicional p'urhépecha en el Bajío, La Cañada y las estribaciones de la Sierra, hasta donde llegara la señal de radio de la XEZM, *La zamorana*, en su programa de radio “Mañanitas p'urhépecha” (que por cierto sigue en el aire con otros locutores); además de invitar a los músicos tradicionales a su estudio, se convirtió en productor de decenas de discos de acetato bajo el sello Fonomex, gracias a los cuales tenemos registro sonoro de una buena parte del quehacer musical p'urhépecha durante casi 30 años. Estas 14 grabaciones incluyen fotos de los intérpretes y pequeños textos que contextualizan la grabación.

Si bien los discos de los años setenta y ochenta siguieron el ejemplo de los primeros musicólogos que hicieron registros de campo en Michoacán, contando con pequeños textos descriptivos, la mayoría de veces aventuraban hipótesis y no registraban de manera adecuada a los intérpretes, autores e instrumentaciones. Aun los trabajos más serios en la producción de discos de vinilo no son resultado de una pequeña investigación, con una mínima bibliografía e investigación de

¹² Álvaro Ochoa Serrano, “De tierras abajo a tierras adentro”, en Fernando Nava *et al.* (eds.), *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, “Homenaje a Miguel Bernal Jiménez, José Mariano Elízaga y Salvador Próspero”, Morelia, SMM/IMC/Gobierno de Michoacán, 1988, pp. 38-52, y donde al son de “La gallina” siguen malagueñas y otras coplas de la Costa a la Tierra Caliente.

¹³ En una charla sobre el asunto, el violinista de Los Caporales de Santa Ana Amatlán, don Ricardo Gutiérrez, nos aseguró que don Antonio se apellidaba Maciel y que tocaba con los Rivera (tal vez sus primos), que es probable que Hellmer colocara el apellido por considerarlos a todos los miembros de la misma familia. También nos aseguró que el excelente guitarrero y arpero vive ahora en el estado de Washington.

⁹ *Panorama mexicano. 200 años en canciones folklóricas* (LP), ed. cit.

¹⁰ *La música tradicional de Michoacán* (CD), ed. cit.

¹¹ Thomas Stanford, “Lírica popular de la costa michoacana”, en *Anales del INAH*, vol. XVI, 1963.

campo, sin mencionar ya análisis contextuales o estructurales. Son siempre “panorámicos” y descriptivos, nunca permiten a los músicos y danzantes hablar, nunca aparecen referencias técnicas mínimas de la manera en que se obtuvo la información, dónde y cuándo se grabaron, en qué condiciones. Por ello siempre hay que confiar en la “buena fe” y la “erudición” del productor, o de quién escribe las notas. No obstante, se convierten en importantes fuentes de información en sí, pues evidencian instrumentaciones, técnicas de ejecución, etcétera.

Incluso el disco realizado por un equipo de investigadores del Fonadan es superficial y descriptivo, a pesar de estar coordinado por Josefina Lavalle y haberse realizado con un equipo de investigadores.¹⁵ El primer error aparece en la traducción del “Baile de las mariposas”, pues escriben “paracab” por *parakata*, mariposa; si bien se puede argumentar que no existe una propuesta uniforme para escribir en el idioma de Michoacán, Velázquez Pahuamba *et al.* señalan que el sonido B en lengua p’urhépecha debe ser precedido de M, N o de G.¹⁶ Es un error también pensar que las danzas tienen un origen prehispánico, pues se percatan de que “ya no pertenecen a la religión y no esperan los indígenas, en su mayoría, que les acarreen un provecho real; están desligadas del ritmo de las actividades de producción, pues cada vez más se tiende a representarlas en cualquier momento que se quiera, en fiestas de cualquier índole”.¹⁷

Se trata de composiciones musicales y coreográficas de mediados del siglo XX, creadas a partir de danzas comunitarias de origen decimonónico o colonial, en

¹⁴ Néstor Dimas Huacuz, *Temas y textos del canto p’urhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán/IMC, 1995, p. 327.

¹⁵ Etnomusicología: coordinador Mario Kuri-Aldana, Felipe Ramírez Gil, Joaquín Guzmán Luna; coreografía: coordinador Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Evelia Beristain, Encarnación Martínez; etnografía: coordinadora Mercedes Olivera, Mariana Murguía; departamento audiovisual: coordinador Rodolfo Velasco R., fotógrafo Alejandro Loranca, redacción y corrección de estilo José Luis Franco, coordinación de la edición del disco: Joaquín Guzmán Luna.

¹⁶ Juan Velázquez Pahuamba *et al.*, *Vocabulario práctico bilingüe p’urhépecha-español*, Morelia, INI/P’urche Uantakueri Juramukua/INEA, 1997, p. 9.

¹⁷ Josefina Lavalle, *Danzas de la región lacustre del estado de Michoacán* (LP), México, Fonadan/ CBS MC-0590 (s/a).

las que tal vez existan algunos elementos “prehispánicos” idealizados, contruidos por los indígenas contemporáneos para el Estado y el turismo; la respuesta a cuáles y cuántos son esos elementos está en suspenso y necesitará un estudio.¹⁸

En la década de 1990 aparece en Uruapan una pequeña casa productora llamada Alborada Records, especializada en las músicas tradicionales de la Tierra Caliente y la Meseta Tarasca. La labor de su productor, el ingeniero Ignacio Montes de Oca, él mismo ejecutante del arpa, ha sido la de promover en el estado de Michoacán, y entre el turismo nacional e internacional que llega a la entidad, las músicas de tradición oral. La mayoría de grupos y músicos de renombre de Tierra Caliente, como “Los Caporales de Santa Ana Amatlán”, “Los Jilguerillos de Apatzingán” y “El Alma Grande de Apatzingán” han grabado para Alborada Records. No hay pueblo o rancho del centro al sur de Michoacán donde no se escuchen sus grabaciones, ya sea en las cocinas o en las camionetas. Lo mismo puede decirse de la música de la Tierra Fría, pues la “Orquesta de los hermanos Alonso” de Capácuaro y la “Orquesta de Jarácuaro” han grabado discos para esta casa productora. El ingeniero Montes de Oca ha mostrado que la música tradicional michoacana es rentable económicamente, si bien —como sucedió con Fonomex una década antes— la calidad del diseño de sus portadas y la virtual inexistencia de notas y textos aclaratorios evidencian que el mercado y el público son locales, que no quieren “saber” sino “escuchar”, a diferencia de lo que sucede a nivel nacional e internacional con las producciones de empresas fonográficas como Discos Pentagrama, Discos Corason o Putumayo Records, quienes surten miles de discos a los amantes de la *world music*, anhelantes de “conocer” otras músicas.¹⁹

¹⁸ Algunos músicos como don Pedro Dimas, de Ichupio, y don Aurelio de la Cruz, de Janitzio, recuerdan los nombres de los maestros que coreografiaron dichas danzas para los “concursos”, incluida “Las mariposas”.

¹⁹ Ignacio Montes de Oca Hernández, “Alborada Records”, en Álvaro Ochoa Serrano (ed.), *Michoacán: música y músicos*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno de Michoacán, 2007, pp. 429-431.



En 1998 apareció un texto de divulgación y un CD realizados por René Villanueva, un folclorista que usa la información ya publicada por investigadores para crear dos pequeñas introducciones a su cancionero, una general para los sones de Tierra Caliente, y otra para las pirekuas de la Tierra Fría. La transcripción de los sones y las pirekuas es indolente; sin embargo, tiene la ventaja de acompañarse por un disco con grabaciones de campo realizadas por el autor a principios de los años 70, con interpretaciones magistrales de músicos ya fallecidos, como don Tomás Andrés Huato, don Antioco Garibay, Timoteo Mireles *El Palapo*, don Teodoro Chávez y don Pedro Patricio.²⁰ La grabación y el texto muestran que algo ha cambiado. Ya no se trata de los *booklets* que aparecen en las grabaciones de músicas de tradición oral o “no occidental” generadas por la *world music*, se trata de la necesidad de entender con cierta profundidad los procesos sociales que se relacionan con la música, sus contextos de ejecución, función y uso social. El libro y el CD dan un panorama, repiten muchos lugares comunes, tienen errores, pero sirven de ejemplo.

En la década de los años 80 el Colegio de Michoacán produjo dos discos LP con grabaciones de campo y en estudio realizadas por el doctor Chamorro; desde el año 2002 comenzó a editar discos compactos con música tradicional registrada en grabaciones de campo y en los eventos que realiza en sus sedes de Zamora y La Piedad. El primer disco compacto fue uno panorá-

²⁰ *Cantos y música de Michoacán* (CD), grabaciones de campo y textos de René Villanueva, México, IPN/Pentagrama (PCD 320), (Testimonio musical de México), 1998.

mico de la música y los entornos sonoros de la Cuenca del Balsas, al que siguió otro sobre la música y las danzas de la misma región. En octubre de 2002 se realizó en Zamora el XXIV Coloquio de Historia y Antropología Regionales. Gente de Campo. Su organizador fue el doctor Esteban Barragán, destacado investigador de las sociedades rancheras y su cultura en la Sierra del Tigre, en el Jalmich. Paralelo a tal evento se llevó a cabo el Encuentro de Músicos Tradicionales “Temples de la Tierra”, donde se realizaron grabaciones al mariachi El Santuario y al conjunto de arpa grande Los Caporales de Santa Ana Amatlán, que serían editadas como discos compactos con apoyos del Proyecto Tepalcatepec de El Colegio de Michoacán, coordinado también por el doctor Barragán.²¹ Como resultado del proyecto aparecieron varios discos compactos con músicas de la Cuenca del río Tepalcatepec, que incluye en su zona alta a poblaciones p'urhépecha.²²

El alud de grabaciones de campo editadas en CD fue aliciente para que otros investigadores de El Colegio de Michoacán se interesaran en compartir sus registros de campo. Algunos presentaron como parte de sus resultados de investigación información visual y sonora en discos compactos y discos de video; tal es el caso de John Gledhill, quien publicó un libro sobre el sistema ritual de Ostula, una comunidad nahua de la Costa de Michoacán, e incluyó una serie de videos compilados en DVD; o el doctor Álvaro Ochoa, quien recientemente editó dos producciones con grabaciones realizadas en los años ochenta al conjunto de arpa grande de Timoteo Mireles, *El Palapo*, y en los noventa a don Jesús Villa.

²¹ Los Caporales de Santa Ana Amatlán, *Sones, jarabes y valonas de la Tierra Caliente de Michoacán* (CD), notas de Raúl Eduardo González Hernández, Zamora, El Colegio de Michoacán/ Proyecto Tepalcatepec/Gobierno de Michoacán (Serie Temples de la Tierra, 1), 2002; *Mariachi El Santuario, Un santuario del mariachi tradicional rancho* (CD), notas de Esteban Barragán López, Zamora, El Colegio de Michoacán/Proyecto Tepalcatepec/ Gobierno de Michoacán (Serie Temples de la Tierra, 3), 2003.

²² *De tierras abajo vengo. Música y danza de la Tierra Caliente del Balsas michoacano* (CD), notas y producción de campo de Jorge Amós Martínez Ayala, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002; *¡Vámonos a fandaguear! El baile de tabla en Huetamo* (CD), notas y producción de campo de Jorge Amós Martínez Ayala, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003.



En 2004 apareció *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, y no hubo reacciones perceptibles, aunque se vendió bien en las ferias del libro de México, Guadalajara y Monterrey, y se obsequió a bibliotecas y radios comunitarias. En general es desconocido para los interesados y los investigadores en la música tradicional de Michoacán y ni siquiera se cita en los estudios monográficos posteriores, incluidas las tesis de licenciatura de las instituciones de educación locales. El voluminoso texto incluye un CD con selecciones musicales diversas, instrumentos no grabados antes, géneros desconocidos, transcripciones musicales y análisis someros de éstas. Con todo, no hay desánimo en los autores, quienes prepararon la revancha y esperamos que este año se publique el segundo volumen. También se organizó un seminario con conciertos didácticos y conferencias que desembocó en un volumen que reúne textos de las ponencias y algunas participaciones musicales compiladas en el CD anexo.²³ Texto y CD se concibieron como unidad, los *tracks* no son “ejemplos”, sino referencias sonoras que glosan en sonidos lo que el texto pretende analizar y racionalizar.

Hay cada vez más investigadores independientes que han usado el programa PACMYC para publicar estudios monográficos sobre algunas de las tradiciones musicales de Michoacán, y, siguiendo el ejemplo de Villanueva, acompañan textos más o menos extensos con CD; tal es el caso de Alejandro Martínez de la Rosa, quien así editó el producto de una investigación de más de cuatro años, que inició con pequeños apoyos económicos de El Colegio de Michoacán y continuó con sus propios recursos.²⁴

Es necesario *componer nuevos estudios* para continuar ampliando nuestros conocimientos sobre la música, los músicos, los géneros y los instrumentos musicales construidos en Michoacán a lo largo de su historia;

²³ Jorge Amós Martínez Ayala y Ramón Sánchez Reyna (coords.), *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho. Reminiscencias virreinales de la música michoacana* (incluye CD), Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán/Música y Baile Tradicional A. C., 2008.

²⁴ Alejandro Martínez de la Rosa, *La fiesta del baile de tabla en Churumuco y La Huacana* (con CD), Morelia, URCP-Michoacán/PACMYC, 2008.

pero hay que usar la tecnología. El siglo XX trajo adelantos tecnológicos, como la grabación en distintos medios. Desde los años 40 los discos de acetato capturaron a diversas agrupaciones musicales de Michoacán, con particular intensidad desde fines de los años 60. A partir de la década de los setenta llegó la posibilidad de registrar en cintas magnéticas y en aparatos portátiles por escuchas aficionados la música creada o interpretada por familiares y amigos; hay numerosas familias descendientes de músicos famosos de los años 70, 80 y 90 que tienen como recuerdo casetes donde tocan verdaderos maestros en la intimidad del hogar, en la fiesta familiar o en la del pueblo; incluso con la llegada del video, existen video grabaciones de fiestas familiares. Es necesario crear una fonoteca de Michoacán donde tales registros queden debidamente reproducidos, inventariados, clasificados y preservados, para que sean conocidos por el resto de los michoacanos. Tal es el caso de los 18 sones grabados en casete y grabadora casera en la década de 1980 a don Alfonso Peñaloza —excelente arpista oriundo de El Lindero, municipio de La Huacana, e integrante del último y legendario conjunto de arpa grande—, que esperamos pronto dar a conocer.

En la actualidad tiene lugar el desplazamiento de acetatos y casetes grabados por pequeñas casas fonográficas locales, algunas ya desaparecidas, por los CD. Es necesario recuperar ejemplares de ediciones comerciales de discos y casetes que registraron las diversas músicas michoacanas antes de que desaparezcan, pues la mayoría son ediciones muy pequeñas, de 500 o 1000 piezas, en ocasiones distribuidas únicamente a nivel local y en un solo pueblo. Realizar una fonografía de las músicas michoacanas editada por casas fonográficas comerciales es el primer paso para recuperar discos y casetes, y de ser posible, matrices de audio en cera y en cinta con los cortes editados, y sobre todo los *tracks* o cortes que no fueron incorporados en las producciones finales puestas a la venta. Estos materiales formarían también parte de la fonoteca de Michoacán, a la cual se debería entregar, por ley, cuatro copias de todo material sonoro grabado, editado o producido en Michoacán, o por músicos michoacanos fuera del estado, ya sea que se hayan realizado con fines comerciales o no.