

Alejandro
Martínez de la Rosa*

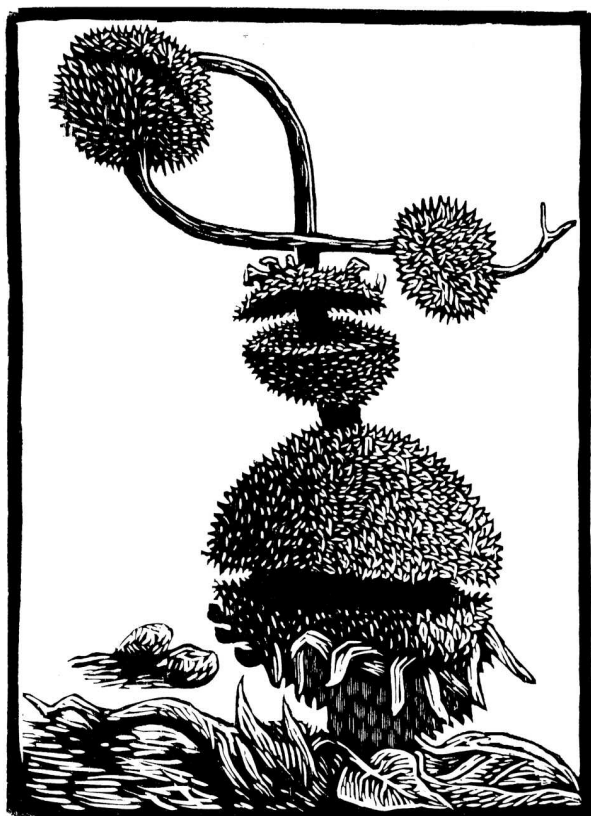
ETNOMUSICOLOGÍA

Los conjuntos de arpa grande: aislamiento local en una época global¹



*Los toros son los que braman
adentro de los potreros,
las mujeres son las que aman
a arperos y guitarreros.*

“El toro rabón”, versión de Antonio Rivera



Las grabaciones más antiguas de conjuntos de arpa grande de Michoacán son las editadas en el disco *Mexican Panorama, 200 years of Folk Songs*, y aun cuando las piezas registradas por José Raúl Hellmer² fueron editadas en 1957, las grabaciones son anteriores. En él vienen cinco ejemplos de piezas del estado de Michoacán, dos de ellos correspondientes a la zona mestiza, al sur del estado: “El toro rabón” y “La media calandria”.

De la primera pieza dice Hellmer que es “un son costeño michoacano, tipo de canción cuyo complejo y hermoso contrapunto rítmico representa una técnica instrumental que ha prácticamente desaparecido”.³ Por el momento nos interesa remarcar solamente lo “costeño” del ejemplo, puesto que no se menciona dónde fue realizada la grabación; únicamente que Antonio Rivera es el intérprete.

Acerca del segundo tema, Hellmer explica que es un “son tradicional de las costas de Michoacán”; sin embargo, con-

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

¹ El presente artículo es parte de un anteproyecto sobre el tema para el doctorado en etnomusicología.

² Utilizaremos como base para reseñar este trabajo no la versión en inglés —este disco fue editado en Estados Unidos— sino la edición que tiene las notas en español. La versión castellana de ellas corrió a cargo de Sergio Fernández Bravo. *Panorama mexicano. 200 años en canciones folklóricas*. Vanguard/Gamma.

³ Cursivas en el original.



tradictoriamente añade que lo grabaron Los Madrugadores de “Apaztigán [*sic*], estado de Michoacán”. Este grupo legendario, que aparece en otras grabaciones de campo, es oriundo de Apatzingán, lugar alejado de la costa por más de 130 km,⁴ por lo que es considerado el centro del “Plan”, región de *Tierra Caliente*. También Thomas Stanford titula un artículo suyo de 1963 “Lírica popular de la costa michoacana”, en el que afirma la existencia de este género “costeño” de Michoacán, pero recogiendo un repertorio en su mayor parte de Apatzingán, por ello sí es claro que, para él, la música de Tierra Caliente es “costeña”.⁵

Lo que podemos suponer en el caso de la grabación de Hellmer es que el son de la “Media calandria” es “costeño”, pero interpretado por un conjunto del “Plan”, ya que en las notas a la edición de otras grabaciones de campo realizadas por Hellmer (*La música tradicional en Michoacán*) menciona que la música mestiza del estado se concentra en dos regiones, conocidas ambas como “Tierra Caliente”: una con centro en San Juan Huetamo y otra que “comprende desde Apatzingán, al pie de la Sierra de Uruapan, hasta Aguililla, Arteaga, Coalcomán y la costa. En esta zona resuenan los conjuntos llamados de arpa grande”.⁶ Es en esta cita donde nos parece que Hellmer clarifica la categoría para llamar a este género como de arpa grande, quedando lo “costeño” de lado.

El organólogo Guillermo Contreras da otra categoría para nombrar al género, precisamente en las notas al disco de música tradicional del grupo Jaranero.⁷ Ahí aparece otro son de arpa grande, “La alegría” o “El mantero”, clasificado como “son planeco”, ya que “el nombre de la región en que surge este son deriva de su configuración geográfica en planicie y su cercanía al

nivel del mar: Planeca (cuenca del río Tepalcatepec, en el estado de Michoacán)”.

Contreras no fue el primero en proponer el término *planeco*, ya aparece en el disco de Maestros del folklore michoacano, en las notas escritas por Arturo Macías (1967),⁸ donde habla de un “género musical conocido como ‘planeco’”, y donde se contraponen al estilo antiguo de los conjuntos de arpa de Zicuirán y Churumuco —de los cuales hablaremos más adelante—, pero subtitulando el disco como de música mestiza terracalenteña, en donde se entiende que lo “terracalenteño” engloba ambos estilos. Asimismo, aparece en los primeros discos de larga duración que grabaron Los caporales de Santa Ana Amatlán y Los regionales de Santa Ana Amatlán, ambos de 1986, pero sólo mencionando que se trata de sonos planecos.⁹

En efecto, Gonzalo Aguirre Beltrán, en su *Obra antropológica III* (1952), muestra un mapa del Instituto Nacional Indigenista (INI) donde aparecen las regiones climáticas del estado michoacano; de norte a sur: Tierra Fría, Tierra Templada, Boca Sierra, Faja Verde, Plan de Tierra Caliente, Costa Sierra y Los Bajos.¹⁰ Aquí vemos la relación entre el Plan —de la cual nos habla Contreras— y la Tierra Caliente —de la que habla Hellmer—, aunque el mismo Contreras deja de utilizar “otros nombres como Tierra Caliente y región abajeña, empleados también para referir otras regiones de México, por lo que hemos optado por utilizar el término planeco, de uso exclusivo a esta zona”, lo cual me parece pertinente para los temas que se interpretan en la zona del Plan, pero no para los subgéneros de otras zonas de Michoacán.

Expliquémonos. El Plan, como lo menciona Aguirre Beltrán, se encuentra en la cuenca del río Tepalcatepec, “que tiene como centros rectores Uruapan y Apatzin-

⁴ Un recorrido aproximado de cuatro horas por autopista. *Por las carreteras de México*, Guía Roji, 2005.

⁵ Thomas E. Stanford, “Lírica popular de la costa michoacana” en *Anales del INAH*, México, INAH/SEP, vol. XVI, 1963, pp. 231-282.

⁶ *La música tradicional en Michoacán. Folklore mexicano*, vol. III, México, Conaculta/INBA/Cenidim.

⁷ Agrupación de investigadores que interpreta música tradicional de todo el país. Grupo Jaranero, *Música tradicional de México*, vol. 1, Pentagrama.

⁸ *Maestros del folklore michoacano*, vol. 2 Música mestiza terracalenteña, México, Peerless, 1967 (bajo la dirección de Arturo Macías A.).

⁹ Ambos discos de vinilo me fueron mostrados por el propio violinista de Los caporales, Ricardo Gutiérrez, y su familia; las grabaciones fueron editadas por Discos Alegría.

¹⁰ Gonzalo Aguirre Beltrán, *Obra antropológica III, Problemas de la población indígena de la cuenca del Tepalcatepec*, 2 vols., México, FCE/ INI/ UV/ Gobierno de Veracruz. 1952, p. 2.



Arpero chamula, durante el Festival de la Pluralidad, México D.F., 1992. Benito Alcocer, Fonoteca INAH, núm. de inv. 03327.

gán”.¹¹ Pero el Plan y la Tierra Caliente son sólo una parte de la región de la cuenca. Asimismo, los conjuntos de arpa grande exceden tal delimitación hacia la costa (Los Bajos, según el mapa del INI), mientras en la zona norte de la cuenca —la parte alta que ya es Tierra Fría— no se encuentran tales conjuntos, por lo que actualmente, no podemos empalmar la regionalización de la cuenca con la de éste género musical; pero tampoco el Plan abarca todas las zonas donde se interpreta el repertorio de arpa grande. Entonces ¿por qué llamarles genéricamente *sones planecos*, y no sones costeños como los llamó Hellmer y Stanford, por ejemplo? En realidad pienso que estamos ante dos antiguos subgéneros del género de conjuntos de arpa grande.¹²

¹¹ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹² Las notas al disco *Michoacán: sones de tierra caliente*, 3ª ed. México, INAH/SEP, 1975, realizadas por Arturo Warman, no aportan mucho a la discusión, puesto que sigue a grandes rasgos los lineamientos de Hellmer, aunque en este caso los ejemplos musicales sí corresponden únicamente al Plan.

Guillermo Contreras menciona claramente que la “región planeca [...] conforma parte de la macrorregión de Occidente (con los estados de Jalisco, Guerrero y Colima)”¹³. Efectivamente, los conjuntos que aún se presentan con arpa grande en la dotación instrumental abarcan estos cuatro estados de la república, siendo obvio que su ejecución trasciende los límites estatales.

El mismo Guillermo Contreras ha publicado algunas grabaciones del género en dos discos que llevan por nombre *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca* y *Conjunto de arpa grande en la región de Occidente*.¹⁴ Como vemos, propone a Occidente y al Plan como “regiones”, cuando, como he referido, el Plan pertenece a la región de Occidente, por lo que el Plan sería una subregión. Siendo así, los sones planecos podrían ser únicamente las piezas específicas del Plan, evitando hacerlo extensivo a todo el género.

Esta especie de sinécdoque *particularizante* o *inductiva* —tomar la parte por el todo—¹⁵ parece que ha sido propuesta por Arturo Macías,¹⁶ sin hacer referencia a si esta definición fue escuchada de los mismos músicos.¹⁷ La justificación viene dada por el hecho de que tanto el género con centro en San Juan Huetamo¹⁸ como el de arpa grande se tocan en “Tierra Caliente”, haciendo de antemano la división de dos tierras calientes en Michoacán: la ubicada en la depresión del Balsas y la ubicada en la cuenca del Tepalcatepec. La música interpretada en la Tierra Caliente del Balsas tiene una característica material-instrumental, que es la de ser acompañada con una “tamborita” —instrumento de percusión bímembranófono—, el cual no aparece en la cuenca del Tepalcatepec.¹⁹ En poblaciones como

¹³ Grupo Jaranero, *op. cit.*

¹⁴ Ambos registros fonográficos fueron editados por el Conaculta, el INBA y el Cenidim, en la colección *Folklore mexicano*, vols. IV y V.

¹⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, p. 474.

¹⁶ *Maestros del folklore michoacano*, *op. cit.*

¹⁷ El equipo de trabajo con el que suelo realizar trabajo de campo, *Música y baile tradicional A.C.*, no ha escuchado, al menos durante los últimos cinco años, que alguien se haga llamar “plane-co”, pero sí de “Tierra Caliente”, “terractalenteño” o del “Plan”.

¹⁸ Véase *supra.*, nota 6, *La música tradicional en Michoacán*.

¹⁹ Aunque no es nuestro tema, en la depresión del Balsas también se tocó arpa, por lo que las dimensiones geográficas del géne-



Arteaga o Zicuirán se usan instrumentos percusivos bimembranosos llamados “tambora”, pero éstos no son usados para interpretar sonos, sino música religiosa, lo cual nos lleva a pensar en otra delimitación en cuanto al repertorio y el uso de ciertos instrumentos para ocasiones sociales específicas.²⁰

Considero que es preciso establecer de qué características se parte para enunciar las expresiones musicales, y esto nos llevará a qué tipo de clasificación nos referimos. La música de la Tierra Caliente del Tepalcatepec tiene su característica material-instrumental en el arpa grande. He dejado de utilizar, en la medida de lo posible, el término *planeco*,²¹ pues 1) lo que se conoce geográficamente como el Plan —Apatzingán y alrededores— no abarca toda la región donde se interpreta este género, 2) no podemos afirmar que el origen de este género musical se haya dado en el Plan, y 3) no hemos encontrado alguna persona del lugar —músico o escucha— que mencione explícitamente a este género como tal, por lo cual pensamos que esta categoría es ETIC y no EMYC, es decir, surgida de la clasificación del investigador.

La característica material por la que se alude a tales conjuntos —la presencia del arpa grande— no está exenta de problemas, ya que se pueden encontrar ciertas diferencias entre el repertorio de arpa de Jalisco y el que se da en los alrededores de la presa de Infiernillo,

ro de arpa grande pudieron ser mayores en el pasado y mezclarse con la música de tamborita. Véase Guillermo Contreras, *Conjunto de arpa grande de Occidente, Folklore mexicano* vol. V.

²⁰ Hemos encontrado otras subdivisiones dentro del mismo repertorio de la región que ya vienen mencionadas en el disco con grabaciones de Hellmer. Éstas tienen que ver con especificidades líricas y coreográficas, tales como “sones de paño”, “malagueñas”, “rumberas”, “jarabes”, “chilenas”, etcétera, las cuales determinan ciertas características musicales en relación con otras *extramusicales*, ya sean del baile, de las letras que acompañan a la música o de la ocasión en que se interpretan los repertorios específicos en la comunidad. Seguramente estos subgéneros del repertorio de los conjuntos de arpa grande fueron hasta la Colonia géneros traídos de Europa, pero al formar parte del repertorio regional se fundieron como subgéneros o, incluso, se mantuvieron como un son específico. Véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934, pp. 244 y ss.

²¹ Lo utilicé en el artículo “Factores de homogeneización y falta de interés en la interpretación del repertorio de son planeco”, Zamora, Colmich (en prensa).

por ejemplo, o por la presencia o ausencia de cacheteo de arpa, rasgo que para Hellmer es característico del género.²² Asimismo, existen grupos que también tocan un repertorio similar a los conjuntos con arpa grande, pero que ya utilizan el contrabajo o el guitarrón,²³ aunque estos cambios sí se pueden seguir históricamente.

Si bien esta nomenclatura es de índole instrumental —con arpa grande— y geográfica —del Occidente mexicano—, es satisfactoria en lo esencial porque no parte de divisiones políticas (estatales) que pasan por alto las relaciones e intercambios comerciales y culturales en la macrorregión.²⁴ Asimismo, el uso del arpa grande me parece de importancia porque es un elemento material relacionado con características musicales específicas: 1) el timbre del arpa y sus posibilidades musicales distintas a las del contrabajo y del guitarrón, y 2) el cacheteo del arpa, lo cual no se puede realizar de la misma manera en otros instrumentos.

Ahora que hemos justificado la nomenclatura de conjuntos de arpa grande como género musical en una macrorregión socio-cultural, siguiendo los trabajos de Hellmer y Contreras principalmente, queda por especificar el tema de los subgéneros o estilos.²⁵ Aquí retomaré una “técnica instrumental que prácticamente ha desaparecido” y Hellmer grabó hace medio siglo, puesto que ésta es una manera antigua y ya desaparecida de

²² “Estos sonos ofrecen un elemento musical único en la república: el ‘tamboreo’ que produce un músico con las palmas de sus manos sobre la caja sonora del arpa, arrodillado junto a ella”; véase *La música tradicional de Michoacán, op. cit.*

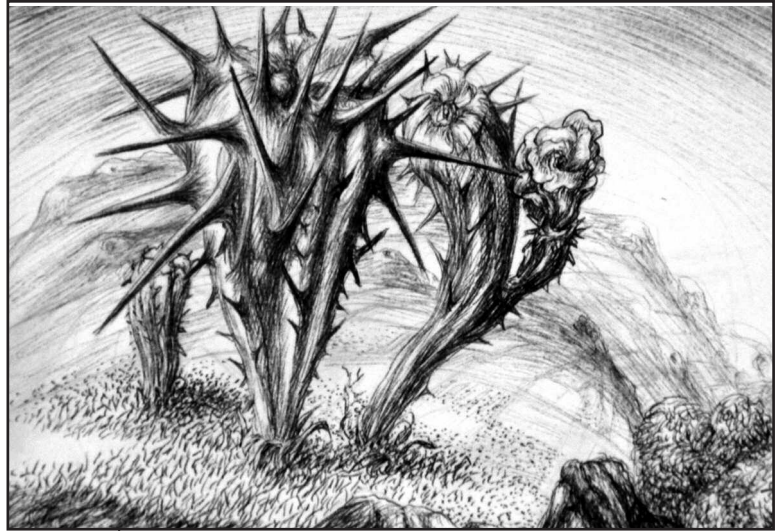
²³ En el trabajo de campo hemos encontrado conjuntos con contrabajo en Turicato —Los capoteños y los Reales— o en Coahuayutla, Guerrero; o con guitarrón en la costa nahua y en la parte sur de Jalisco, estos últimos por la influencia del mariachi. En varios casos nos han dicho que han dejado de utilizar el arpa por la dificultad para transportarla o conseguir una, o bien por ya no poder o saber tocarla.

²⁴ Recordemos que René Villanueva publicó grabaciones de campo con el título de *Cantos y música de Michoacán*, IPN/Pentagrama, 1997, así como las mismas grabaciones de Hellmer en *La música tradicional en Michoacán*.

²⁵ Cabe especificar que por *estilo* entiendo una forma particular de interpretar un género musical, aunque es cierto que los géneros traídos de Europa perdieron ese nivel al insertarse en muchos géneros mestizos ya mexicanos. Pero yo no podría establecer hasta qué punto los estilos actuales representarían más bien subgéneros que en la actualidad han pervivido de la manera en que los conocemos.

tocar la guitarra de golpe.²⁶ El último en hacer acordes en todo el diapason de la jarana fue Tomás Andrés Huato, integrante del conjunto El Lindero —rancho ubicado entre La Huacana y Churumuco—, donde se tocaba la guitarra de golpe de una manera más percusiva en el rasgueo.²⁷ Tal técnica la hemos escuchado y grabado recientemente en Zicuirán, municipio de La Huacana, con don Pedro Torres, pero él ya no toca en todo el diapason. No obstante, varios músicos de edad avanzada nos han referido esta técnica pero sin dar nombres precisos, quedando como una especie de mito. En cuanto al son en sí, el violinista Ricardo Gutiérrez, de Los Caporales de Santa Ana, que vive actualmente en Apatzingán, nos ha tocado este son, pero con otra letra, aunque sí utiliza el modo menor que está en la grabación de Hellmer. El caso de don Ricardo Gutiérrez es especial porque ha conocido y alternado con músicos de la mayor parte de la macrorregión de arpa grande, y señala que sí existe una diferencia entre los sones de la Costa, del Plan y los de Zicuirán.

Pero en Infiernillo y en Toluquilla, la familia Morales nos refirió que el son lo tocaban en modo mayor.²⁸ Otro violinista de Cupuán del Río —nacido en Buenavista, municipio de Arteaga—, Leonel Ledezma (63 años) nos acaba de interpretar ambas versiones (Cupuán se encuentra entre Infiernillo y Zicuirán), y realmente se parece la línea melódica del son que grabó Hellmer a uno de los que nos interpretó don Leonel en su violín.²⁹ Por su parte, Leandro



Corona (98 años), violinista y compañero de Tomás Andrés en el conjunto de Zicuirán, menciona que el “Toro rabón”, lo mismo que “El listoncillo” y la “Zamba”, son sones que se tocan en la “Costa (de Guerrero), de Arteaga pa’llá”.³⁰

Sobre lo “costeño” debemos señalar que en repetidas ocasiones los habitantes de Arteaga se refirieron a sí mismos como de la Costa. Asimismo, Rita Magaña Soto, viuda de uno de los constructores más afamados de Tierra Caliente, Luis Espinoza, refiere que la familia de ambos emigró de Tumbiscatío a San Juan de los Plátanos para mejorar de vida —el rancho se encuentra ubicado entre Apatzingán y Santa Ana Amatlán.³¹ Al preguntarle a propósito si sus padres “eran de la Costa”, me inquirió sobre qué entendía por “Costa”, a lo que me dio a entender que su familia era de la “Costa”, aunque la costa no esté a pie de playa, por lo que esta categorización es ambigua. Recordemos que para Aguirre Beltrán, Arteaga y Tumbiscatío forman parte de la costa-sierra, no de Los Bajos, que es la playa en sí.

Otro dato interesante es que cuando la familia Espinoza-Magaña llegó a San Juan no se bailaba en

campo forman parte del acervo de la asociación Música y baile tradicional, AC, a la que pertenece un conjunto de jóvenes investigadores de varios estados de la república interesados por los conjuntos de arpa grande.

³⁰ Esto se puede verificar con las grabaciones que realizó Guillermo Contreras y con los grupos que hemos grabado en Arteaga: Los Madrigal y El carrizal, entre otras entrevistas a músicos y bailadores viejos.

³¹ La familia Espinoza quedó registrada en la portada del disco de grabaciones de campo de Guillermo Contreras, *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca. Folklore mexicano* vol. IV.

²⁶ Instrumento cordófono de madera más pequeño que la guitarra y más profundo en la caja de resonancia, de cinco órdenes de cuerdas sencillas de nylon —antes de tripa— que se rasguea con los dedos de la mano; también es llamado actualmente “jarana”. Está reseñado en el disco *Maestros del folklore michoacano* como “guitarra colorada”, aunque en el trabajo de campo nosotros no hemos escuchado ya esta forma de llamarla.

²⁷ René Villanueva y Arturo Macías, además de Hellmer, lo grabaron con esta técnica.

²⁸ La entrevista se hizo a Juan Morales (el hijo) en Infiernillo, y a Simón Morales (el padre) en Toluquilla. El mismo Leonel nos refirió al último maestro de la guitarra de golpe, Nicanor Morales —tío y hermano de los anteriores, respectivamente—, pero aún no hemos podido encontrarlo.

²⁹ Todas las referencias a entrevistas y grabaciones de audio en



tarima sino en el suelo,³² y que ellos la introdujeron en el rancho. Además, el abuelo de línea materna de doña Rita era arrendador en Petatlán, Zihuatanejo y Coahuayutla, en Guerrero, y amansaba caballos y los entrenaba para bailar, costumbre que sólo se conserva actualmente en la cuenca del Tepalcatepec.

Los datos anteriores son interesantes porque en Coahuayutla se toca un estilo parecido al de Zicuirán en la línea melódica del violín, en el repertorio, y en el jananeo largo y de registro alto. El grupo que actualmente interpreta sonos de arpa grande, la familia Basurto y amigos, ya no toca con arpa sino con cajones —para la percusión—,³³ guitarra sexta —rasgueada con la ayuda de un plectro flexible— y un contrabajo. Mencionan que las arpas están guardadas en la presidencia municipal porque ya nadie sabe tocar el instrumento.

Podríamos afirmar, como hace Arturo Macías, que estos dos puntos locales, Coahuayutla y Zicuirán, son los ejemplos del “estilo antiguo” del género de arpa grande —el violinista Melquíades Basurto conoció a Leandro Corona—; sin embargo ello sería excederse, pues Jorge Amós Martínez ha buscado las relaciones humanas entre las costas y Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán, y entre la Ladera y la Tierra Fría de Michoacán, encontrando, a nuestro parecer, que los circuitos comerciales corresponden a formas centrífugas de relación humana, mientras las fiestas religiosas y las inmensas haciendas —con pueblos enteros bajo su jurisdicción desde la Tierra Fría hasta la Costa— corresponderían a formas de relación centrípetas.³⁴ El supuesto aislamiento de Zicuirán, mencionado por Hellmer, Arturo Macías y Enrique Bobadilla³⁵ y que

habría provocado la pervivencia de tal “estilo antiguo”, es una falacia, pues infinidad de personas nos han comentado que era común trasladarse de Petatlán a Ario de Rosales, y de Huetamo a Arteaga —viajes que duraban de tres a nueve días. Antes de la construcción de la presa de Infiernillo el nivel del río Balsas era más bajo, por lo que era relativamente fácil cruzarlo a caballo. Estas localidades se encontraban aisladas de la luz eléctrica y de las carreteras, pero no de las necesarias relaciones comerciales que se daban en los días de fiesta, sagrada o profana.

Si analizamos históricamente estas relaciones, nos damos cuenta que Zicuirán y Coahuayutla formaban parte de un mismo circuito hasta llegar a Petatlán —vean hasta donde llegó la línea materna de doña Rita Magaña—, y que Zicuirán estaba más en relación con El Carrizal (hoy Arteaga) y Coahuayutla (hoy parte de Guerrero) que con Apatzingán, a pesar de su cercanía. ¿No será que el “estilo antiguo” de Zicuirán que tanto menciona Arturo Macías sea en realidad el estilo, entre otros, de estas antiguas haciendas de La Huacana? Lo anterior no se puede verificar, pues carecemos, desgraciadamente, de grabaciones de principios de siglo. Sin embargo, en cierta medida el estilo de Zicuirán-Coahuayutla sí es más antiguo que el de Apatzingán, ya que éste se ha “amariachado”. La impostación de las voces y la pérdida de algunas apoyaturas en la línea melódica del violín nos dan cuenta de ello, pero esto sucedió en las últimas décadas del siglo pasado, ya que la grabación de Hellmer de hace 50 años representa el “estilo antiguo” de Apatzingán.

Apatzingán, como centro económico y comercial a partir de la cosecha de limón y de algodón en la segunda mitad del siglo XX, permitió la entrada de los medios de comunicación y de distintas influencias en los grupos de arpa. Lo anterior ya lo refiere Raúl Eduardo González al hablar de “un estilo urbano”.³⁶ Puede ser

Casa de la Cultura del Magisterio, 2005. Cabe mencionar que este reciente y valioso libro es el “testimonio” de un bailarín folklórico que acompañó a Hellmer durante los 25 años que ambos fueron jurado de los concursos musicales y dancísticos en las fiestas de la Constitución en Apatzingán; en él se muestra cómo pueden ser planteadas hipótesis desde el punto de vista *etic*, pero sin ser verificadas a profundidad.

³⁶ Raúl Eduardo González, “¿Qué destino tan cabrón...!

³² En realidad la “tarima” era una especie de *artesa*.

³³ Nos acabamos de enterar que estos cajones fueron introducidos por Efraín Vélez, oriundo de Tixtla, Guerrero, en 1988.

³⁴ Un adelanto de sus hipótesis fue recientemente postulada en un congreso de afromexicanistas, en el artículo “Por la orillita del río... y hasta Panamá. Región, historia y etnicidad en las coplas de la lírica tradicional de las haciendas de La Huacana y Zacatula”.

³⁵ Véase José Raúl Hellmer, “Sonos de Michoacán de Apatzingán a la Costa”, programa de la serie radiofónica *Folklore mexicano (1962-1964)*, transmitida por Radio Universidad; Arturo Macías, *Maestros del folklore michoacano, op. cit.*; Enrique Bobadilla Arana, *Las valonas michoacanas 1955-1980*, México,



que Apatzingán y otras ciudades, como Lázaro Cárdenas, tomen el papel de centros de relación centrípeta que antiguamente tenían las haciendas. Doña Rita Magaña menciona que, en el pasado, Apatzingán era del mismo tamaño que Tumbiscatío, y ambos más pequeños que Arteaga. Por ello, no estoy de acuerdo en generalizar lo planeco a todo el género de conjuntos de arpa de Occidente. No estoy seguro que se pueda comprobar que el son de “La alegría-El mantero” surja del Plan.³⁷ ¿Por qué no pensar a la inversa, que tal son surgió en la Costa? José García Abarca, un arpista de Arteaga, menciona que los sones en tono menor generalmente provinieron de la Costa, por lo que tal vez las notas de Hellmer acerca de “La media calandria” son acertadas: sería un “son costeño” interpretado por un conjunto del Plan. Esto sería aún una hipótesis.

Además, pienso que la *mariachización* no se da de manera homogénea, sino a partir de centros de poder económico y comercial, y tal vez, como siempre ha sucedido en lo musical, más allá de jurisdicciones administrativas y políticas. Al tocar el arpa con los músicos de Zicuirán se me hizo más fácil hacer el jananeo que había escuchado de un grupo nahua de Pómaro —en el municipio de Aquila, a 16 km de Maruata— cuando interpretábamos “El gavilancillo” —tal versión fue grabada por José Luis Sagredo a mediados de la década de 1990.³⁸ Al buscar el estilo de Pómaro me encontré con que el arpero ya no podía tocar su instrumento, y un hijo del violinista estaba aprendiendo las danzas pero todavía no tocaba los sones, por lo que no he podido escuchar el estilo. Podría ser que aquí también se conserve el “estilo antiguo” o que simplemente se parecen los jananeos de esta pieza en específico —ni siquiera sé cómo lo cantarían en Zicuirán porque don Leandro ya no puede jananear—, aunque sí tenemos la versión de Coahuayutla y no se parece tanto.³⁹ No obstante, pienso que esta versión indígena

no está amariachada, a pesar de estar más cerca de Jalisco que de Arteaga, por ejemplo, por lo que deben buscarse centros de influencia y no delimitaciones territoriales homogéneas.

Con todo lo anterior sólo me queda recalcar la necesidad impostergable de realizar estudios más profundos sobre las relaciones que se dan entre los distintos estilos. Ya no es posible seguir empleando categorías ambiguas o generalizaciones para referirnos a la música tradicional sin hacer explícitos nuestros fundamentos.

Por otro lado, observamos que existen centros de influencia que determinan si los estilos subsisten o fusionan con otros. Apatzingán ha sido un centro de influencia durante las últimas décadas, y es a partir de ello como pueden verificarse las transformaciones provocadas por los medios masivos de comunicación, la urbanización y las rupturas de tradiciones a raíz de la migración y el narcotráfico. Por lo mismo algunos estilos pueden tener parentesco, a pesar de la distancia y de no haber tenido noticias mutuas durante décadas. Todavía existe mucho por realizar en cuanto a trabajo histórico, etnográfico y musicológico para poder teorizar sobre los cambios musicales y sus porqués.

Como es obvio, la globalización propicia que las poblaciones se comuniquen, pero sólo en algunos aspectos; en otros, como en la música tradicional, provoca el aislamiento de tradiciones y costumbres. Vista como larga duración, la globalización actual no es más que la forma contemporánea en que se reconforman las tradiciones —si bien, hay que decirlo, más ágil y devastadora que en el pasado. El poder de influencia de la televisión es más rápido que el de las haciendas del siglo XIX, lo cual provoca que en las fiestas de la Constitución en Apatzingán se contrate mucho más a bandas de aliento que a conjuntos de arpa grande.

incluye información alguna sobre las dos grabaciones de Coahuayutla, además de que se trata de un trabajo muy desigual entre los tres estados, tanto musical como en las notas. Nosotros podemos oír claramente a los músicos de Barrio de Lozano, municipio de Coahuayutla, que conocemos y han grabado Guillermo Contreras en *Conjunto de arpa grande de Occidente* y María de los Ángeles Rubio Tapia (en prensa). Por cierto, Contreras menciona que el ejemplo en su disco de grabaciones es una reinterpretación del son planeco ¿Por qué no decir que el son que se toca en el Plan es una reinterpretación del “estilo antiguo” de Coahuayutla?

Fortuna y avatares de los músicos del Plan”, en Jorge Amós Martínez (coord.), *Una bandolita de oro un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, México, Morevallado/ Gobierno de Michoacán, 2004, pp. 165-173.

³⁷ Véase Grupo Jaranero, *op. cit.*

³⁸ *La música de la costa nahua de Michoacán* vol. I, CDI, 2001.

³⁹ *Sonidos de la arena. Música de las costas de Michoacán, Guerrero y Oaxaca*, México, Conaculta, 2004. En el disco no se