



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

LA INVESTIGACION DEL FOLKLORE MUSICAL
EN MEXICO. RAUL HEILMER Y EL TRABAJO
DE CAMPO (1947 - 1952).

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGIA
P R E S E N T A

ENRIQUE JIMENEZ LOPEZ

ASESORES:

DR. GONZALO CAMACHO DIAZ
LIC. SALVADOR RODRIGUEZ LARA

ENM
UNAM

MEXICO, D. F.

ABRIL 2004

M. 331133



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**La investigación del folklore musical en México. Raúl Hellmer y el
trabajo de campo (1947 – 1952).**



Foto: CD *A la trova más bonita de estos nobles cantadores...* Fonoteca del INAH.

A la memoria de mi padre

Rubén Jiménez Arellano

ÍNDICE.

<i>PRESENTACIÓN</i>	1
<i>AGRADECIMIENTOS</i>	3
<i>INTRODUCCIÓN</i>	5
<i>I. EL FOLKLORE: CONTEXTO Y TEORÍA</i>	12
I.1 Orígenes y precursores	12
I.2 Definición	16
I.3 Escuelas	21
I.4 Franz Boas y el relativismo cultural	26
<i>II. LA INVESTIGACIÓN DEL FOLKLORE MUSICAL EN MÉXICO COMO UNO DE LOS ANTECEDENTES DE LA ETNOMUSICOLOGÍA</i>	31
<i>III. RAÚL HELLMER Y EL TRABAJO DE CAMPO</i>	60
III.1 Apuntes biográficos de Raúl Hellmer	60
III.2 Comunidades donde Hellmer realizó trabajo de campo	72
III.3 Descripción y contexto del diario e informes de campo	79
III.4 Cuadro referencial del diario e informes de campo	86
III.5 Análisis del diario e informes de campo. Principales características del trabajo de campo	93
<i>IV. ANÁLISIS SISTEMÁTICO DE UN CORPUS DE AUDIOTRANSCRIPCIONES</i>	118
IV.1 Preliminar al catálogo	121

IV.2 Catálogo de audiotranscripciones	123
IV.3 Preliminar a las categorías musicales	129
IV.4 Cuadro de categorías musicales	131
IV.5 Análisis sistemático de audiotranscripciones	132
 V. DISCOGRAFÍA PUBLICADA	 150
 CONCLUSIONES	 190
BIBLIOGRAFÍA.	195

PRESENTACIÓN

Mi primera referencia sobre Raúl Hellmer, fue con la lectura hace algunos años de un texto bastante peculiar de Federico Arana¹ en el que criticaba a ciertos grupos y cantantes de música “dizque folklórica”. En cambio, dicho autor destacaba a Hellmer y otros investigadores como de los pocos “... que se han lanzado con sus grabadoras a los lugares más recónditos del país para registrar esas coplas y melodías del cancionero tradicional...” (Arana 1976: 26-27).

Como parte de mi actividad profesional en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim), fui invitado a elaborar un proyecto para organizar, conservar y difundir el **Archivo Histórico del Cenidim**, el cual contiene diversos tipos de documentos referentes a la investigación del folklore musical en México teniendo como fechas extremas de 1930 a 1985. Después de concentrar los documentos relacionados con Raúl Hellmer, procedí a organizarlos mediante un cuadro clasificador que permitiera un orden lógico y coherente. Para llegar a dicho cuadro fue necesario hacer un tendido de cajas y realizar un análisis documental de los materiales (ya que existen expedientes que no tienen concordancia entre el contenido y el tema identificado) para crear secciones y series.

Hasta este momento he integrado tres secciones importantes: Departamento de Bellas Artes (SEP); Sección de Investigaciones Musicales (INBA) y Cenidim. A su vez, cada una está dividida en varias series de las que destacan: correspondencia, hemerografía, trabajo de campo, partituras, grabaciones, fotografías, conferencias y monografías.

¹ Arana, Federico. *La música dizque folklórica*, Ed. Posada, Colección Duda Semanal, México, 1976.

En este contexto, tuve la suerte de encontrarme con el diario de campo de Hellmer en su versión manuscrita, el cual disfruté enormemente al grado de ser decisivo para la elección del tema de la presente tesis. Conforme iba encontrando materiales, más interesado estaba en conocer cual había sido realmente su trabajo y la aportación a la cultura musical de nuestro país. Fue tal el interés de la lectura de sus informes de trabajo y de sus diarios de campo que decidí posponer mi primer proyecto de tesis: “El Jazz en México: ¿temas nuevos con esquemas viejos?”.²

Actualmente, son muchos los estudiosos que han participado en el rescate y difusión de la obra de Raúl Hellmer mediante diversos escritos. Sin embargo, consideré importante reflexionar sobre su trabajo desde otra perspectiva: a través de las fuentes generadas por él mismo, e interpretarlas mediante un estudio sistemático en el que se generaran ciertas clasificaciones y categorías, y así, conocer con mayor precisión las aportaciones de Raúl Hellmer a la investigación etnomusicológica en nuestro país.

Cabe señalar que el material de Raúl Hellmer incluido en este trabajo, corresponde a lo identificado hasta ahora en el Archivo Histórico del Cenidim. Por lo tanto, no descarto que puedan surgir nuevos documentos (sobre todo partituras), pues como ya se dijo anteriormente, dicho archivo se encuentra en proceso de organización. Finalmente, consideré importante estudiar y difundir los materiales ya ubicados para profundizar en un estudio de caso y de esta manera, aportar datos a la historia y el conocimiento de la etnomusicología en México.

² Este proyecto refleja otra inquietud y el gusto personal por ese tipo de música, (acrecentado después de concluir lo que afortunadamente ya es la Licenciatura en Jazz en la Escuela Superior de Música del INBA) que no descarto retomar en otro momento.

AGRADECIMIENTOS

En primera instancia quiero agradecer a José Antonio Robles Cahero por el apoyo recibido durante su gestión como director del Cenidim, al permitirme trabajar con un acervo tan importante. A su actual directora Lorena Díaz Núñez, por su apoyo y confianza al autorizar la reproducción de algunos materiales del Archivo Histórico.

Por supuesto, a mis asesores de tesis: los maestros Gonzalo Camacho Díaz y Salvador Rodríguez Lara, quienes gracias a su innegable formación académica encauzaron mi trabajo para no perderme en el laberinto de la dispersión. Sin duda alguna, sus conocimientos, orientación y consejos han sido fundamentales para concluir este proyecto, aunque aclaro que el resultado final es de mi absoluta responsabilidad.

Del mismo modo, agradezco la noble e importante labor docente de mis maestros de la Escuela Nacional de Música: Gonzalo Camacho, Guillermo Contreras, David Domínguez, Hiram Dordelly, Ernesto García de León, José Antonio Guzmán, Miguel Ordóñez, Rolando Pérez, Felipe Ramírez, Salvador Rodríguez y Arturo Valenzuela. Agradezco al maestro Antonio Corona (Subdirector del Cenidim) por la lectura minuciosa del manuscrito y sus valiosos comentarios. Asimismo, quiero compartir este trabajo con mis compañeros: Víctor Barboza y Virginia García.

Dedico este trabajo a mi hija Ana Isabel Jiménez Hernández, quien me recordó lo que es ser niño nuevamente y por llenar mi espacio con mucha alegría. A mi hijo Santiago Jiménez Hernández le debo muchos cantos y arrullos, pues estoy consciente que para poder terminar este trabajo tuve que prescindir de varias horas de juegos con él. A mi compañera de vida Andrea Hernández por su paciencia, confianza y apoyo en los momentos difíciles.

A mis padres: Rubén Jiménez Arellano (tu lucha no fue en vano, viejo) y Bertina López Lorenzo a quienes les agradezco profundamente todo su esfuerzo por darnos la oportunidad de tener una carrera profesional. A mis hermanos: *Chino*, Ana, *Bali*, Marcela, Rubén, Lucina (mil gracias por tu complicidad) y Leticia. A Michael por su apoyo incondicional.

Finalmente, debo agradecer la generosidad de José Antonio Hellmer por compartir la vida de su padre conmigo. A todos ellos, gracias.

INTRODUCCIÓN

En México, la década de 1920 a 1930 estuvo caracterizada, entre otras cosas, por el interés de las instituciones oficiales en la investigación folklórica a través de la recolección de materiales. Al ser fundada la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921, Álvaro Obregón nombró a José Vasconcelos como titular de esa dependencia, quien propondría entre sus primeras actividades la creación del Departamento de Cultura Indígena, cuyo objetivo fue "... la integración de las manifestaciones artísticas de los grupos indígenas dispersos a lo largo y ancho del territorio al cauce de la cultura nacional." (Meierovich 1995: 105). Para cumplir ese objetivo, Vasconcelos instauró las Misiones Culturales en las que participaron músicos y maestros interesados por la recopilación del folklore musical, los cuales recibieron pláticas informales por parte de algunos especialistas como José Rolón, Francisco Domínguez y Manuel M. Ponce.¹ Rubén M. Campos trabajó como folklorista en el Museo Nacional desde 1922. El Dr. J. M. Puig Casauranc, entonces secretario de Educación Pública, le encargó la publicación de textos que sirvieran para orientar las investigaciones folklóricas, sobre todo a los maestros rurales.

A raíz de la presencia en nuestro país del Dr. Ralph Steele Boggs, en 1938 surge la Sociedad Mexicana de Folklore (espacio que sirvió de reflexión y discusión, alentando la investigación folklórica), en la que participaron de manera activa en su creación Gabriel Saldivar, Virginia Rodríguez, Andrés Henestrosa y Frances Toor, entre otros. Como secretarios quedaron los profesores Vicente T. Mendoza y Gabriel López Chiñas; el cargo de tesorero fue para Raúl G. Guerrero. En 1940, dicha Sociedad desapareció para dar paso a

¹ Ponce impulsó la creación de un Departamento de folklore en la SEP en 1921 (cf. Sordo Sodi 1984: 37)

la creación de la Sociedad Folklórica de México dirigida por Vicente T. Mendoza. (cf. Moedano 1962: 46). Por otro lado, el Departamento de Bellas Artes de la SEP, por medio de la Sección de Música (dirigida por José Rolón y Luis Sandi) promovió diversas expediciones para recopilar materiales folklóricos a cargo de Francisco Domínguez con su trabajo en Puebla, Oaxaca, Sonora y Chiapas y Roberto Téllez Girón quien investigó en la sierra de Puebla y en Nayarit. Carlos Chávez (director del Departamento de Bellas Artes) y Luis Sandi "... patrocinaron, a fines de 1934, la publicación de la *Historia de la música en México* de Gabriel Saldívar [...] basado en investigaciones que hizo en el Archivo General de la Nación y en sus observaciones personales" (Mendoza 1953: 102).

El 31 de diciembre de 1946 se creó por decreto el Instituto Nacional de Bellas Artes, ante tal acontecimiento, los Departamentos de Música y de Folklore de la SEP "... se convierten (según el artículo 6º de esa ley) en el Departamento de Música del flamante Instituto y el Departamento de Folklore se reduce a la Sección de Investigaciones Musicales del INBA." (Sordo Sodi 1982: 37). A su vez, ésta se subdividió en dos áreas: Investigación de archivos a cargo de Jesús Bal y Gay e Investigación folklórica dirigida por Baltasar Samper.

Entre las primeras actividades del departamento de Investigación folklórica, destacó la expedición de Raúl Guerrero al Valle del Mezquital. Asimismo, la Sección de Investigaciones Musicales fue la receptora de las grabaciones realizadas por Henrietta Yurchenco, en las regiones de Sonora, Nayarit, Chiapas, Jalisco, Chihuahua, y Guatemala. Este trabajo fue apoyado por la Biblioteca del Congreso de Washington, el Instituto Indigenista Interamericano y la Secretaría de Educación Pública.

En este marco histórico, la mayoría de los estudios de folklore que se llevaron a cabo en México estuvieron contextualizados por la corriente antropológica del *particularismo histórico* y su noción del *relativismo cultural*, teniendo como su máximo exponente a Franz Boas. Esta corriente mantiene que no existen culturas superiores o inferiores, sino que cada manifestación cultural es única, exclusiva y particular, y sólo puede ser entendida en sus propios términos. De esta manera, cualquier intento por establecer leyes sociales, era inútil si no se contaba con datos de la cultura a estudiar. Se pensaba que no era necesario reducir los fenómenos a premisas teóricas para efectuar la recopilación de materiales. El momento histórico no necesitaba de dichas premisas, pues se pensaba que la teoría contaminaba los datos.

Sin embargo, el no usar teorías debe ser considerado como una teoría en sí misma, la cual está sustentada en la aportación que hizo Boas en su revisión de los esquemas evolucionistas. Al aducir que cada cultura tenía su propia historia, estaba convencido que para entenderlas era necesario hacer trabajo de campo "... insistiendo en que solo dos o más años después de sumergirse en la lengua, pensamientos y acontecimientos de otra cultura los antropólogos podrían proporcionar descripciones etnográficas válidas y fiables" (Harris 1981: 663).

Bajo estos elementos, en nuestro país, lo más importante en la investigación del folklore musical era hacer descripciones y panoramas que ayudaran a generar documentos y de esta manera enriquecer la formación de archivos y acervos sonoros. Se empieza a generar una metodología para la recolección de materiales, ya que a partir de la misma, se consideraba que se podía conocer el pasado y la tradición. Al mismo tiempo, se hace conciencia de que para entender los diferentes tipos de música, es necesario el trabajo de campo.

Así, la actividad de **Raúl Hellmer** como folklorista en la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1947 a 1952, como un estudio de caso, nos permitió identificar algunas características del trabajo de campo, cómo se hacía la recopilación de materiales, la manera de obtener los datos y la metodología utilizada, para conocer qué tanto o no, compartió las premisas teóricas de un contexto histórico determinado.

El 11 de Septiembre de 1945 llegó a nuestro país José Raúl Hellmer Pinkham (1913-1971) en calidad de turista y en compañía de su primer esposa.² Al año siguiente obtiene una beca de la Sociedad Filosófica Americana, originalmente por dos meses. En ese momento, Hellmer sostiene un intercambio epistolar con Baltasar Samper ante el interés de aquel por colaborar con la recién creada Sección de Investigaciones Musicales. De ésta manera, el 1º de septiembre de 1947, quedó formalmente contratado como Folklorista "A".

Es en la región de Cuautla, estado de Morelos, donde Hellmer inició su trabajo de investigación. Realizó un giro importante en el estudio del folklore que hasta ese momento se venía haciendo en México: es de los primeros en realizar grabaciones directamente en discos de acetato de música indígena y mestiza, copiados posteriormente en cintas magnetofónicas. Gracias a su labor de investigación y al registro de diversos documentos sonoros, es que la etnomusicología en nuestro país tuvo un gran impulso con otra orientación, misma que se identificará a lo largo de este trabajo.

Los escritos que se han publicado acerca de Raúl Hellmer, se enmarcan dentro del aspecto histórico y anecdótico. Sin embargo, es importante profundizar en la obra de Hellmer mediante un estudio de caso sistemático, que nos permita ir reconstruyendo la

² Dato encontrado en una carta enviada a Carlos Chávez el 24 de marzo de 1949, solicitando su intervención para solucionar un problema migratorio. (Archivo Histórico del Cendim, correspondencia).

historia de la etnomusicología en México. Hellmer formó parte fundamental de la investigación folklórica, que por primera vez el Estado organizó a través de un plan sistemático y permanente. Dicho periodo abarcó el sexenio de Miguel Alemán (1947-1952), que al mismo tiempo correspondió a su trabajo de campo más articulado. Esto significó realizar cientos de grabaciones *in situ* del folklore musical y la elaboración de fichas de campo en las cuales anotó datos contextuales de las grabaciones.

Por otra parte, Hellmer generó un diario de campo que posteriormente transformó en informes de trabajo que abarcaron las regiones de Cuautla, Tepoztlán, Tlayacapan y Axochiapan en el estado de Morelos; Matamoros y Huauchinango en el estado de Puebla, así como un informe de un corto viaje al Istmo de Tehuantepec. Estos materiales fueron generados por el autor de manera sistemática, es decir, Hellmer llevaba el registro de sus investigaciones a través de un diario de campo dividido por años, por bloques de semanas, hasta describir su trabajo diariamente. Debido a la necesidad de ampliar los datos contenidos en el diario, Hellmer realizó informes de trabajo donde profundizó en la descripción de los materiales, proporcionando elementos esenciales para entender la música y el contexto en que fue generada, y al mismo tiempo, conocer cuál fue la aportación de Hellmer a la cultura musical de México.

El objetivo de este trabajo es identificar algunos aspectos que caracterizaban a la investigación en la década 40-50 considerada como una etapa de madurez y seriedad;³ la manera en que se desarrolló el trabajo de campo siguiendo cierta metodología y al mismo tiempo, conocer las particularidades de las técnicas de campo utilizadas: observación, entrevista, rapport, fotografía, grabación, elaboración de fichas de registro, recolección de

³ Debido a la realización de investigaciones con un contenido más interpretativo y el uso de recursos mecánicos (cámaras, grabadoras, etc.) a cargo de especialistas (cf. Moedano 1962: 46)

instrumentos musicales y bimusicalidad, a través de un estudio de caso. Ofrecer una interpretación del trabajo de Raúl Hellmer, nos permitirá entenderlo en su tiempo y en su justo significado.

En ese contexto, nos proponemos reconocer ciertos rasgos del trabajo de campo que desarrolló José Raúl Hellmer durante los años 1947-1952, para la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes. Al analizar el diario de campo, los informes de trabajo, el intercambio epistolar con Baltasar Samper y algunas de sus grabaciones con sus respectivas fichas de campo, podremos entender como la investigación del folklore musical en el periodo antes señalado necesitaba de una gran cantidad de datos obtenidos mediante el trabajo de campo, como elemento fundamental para entender los procesos culturales.

Nuestro *corpus* de estudio está formado por los informes y diarios de campo de Raúl Hellmer, así como los documentos que se encuentran en el Archivo Histórico del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim), el cual contiene además: correspondencia, fichas de campo, notas para discos, audiotranscripciones y grabaciones.

Por tal motivo, en el primer capítulo **El Folklore: contexto y teoría**, al ser ésta, quien diera cobijo a las investigaciones folklóricas, fue necesario hacer la revisión de sus ejes fundamentales: orígenes, escuelas y definiciones para entender el marco histórico en que Hellmer realizó su labor. De igual manera, se profundizó en el trabajo de Franz Boas referente al relativismo cultural y su relación con el folklore, pues era la corriente que imperaba y contextualizaba la investigación en ese momento histórico. En el segundo capítulo **La investigación del folklore musical...** se incluyó un panorama de la investigación del folklore musical en México para entender porqué los estudios, en un

momento específico, se realizaban de cierta manera, y al mismo tiempo, reconocer a la investigación del folklore como uno de los antecedentes de la etnomusicología en nuestro país.

El tercer capítulo: **Raúl Hellmer y el trabajo de campo**, abre propiamente el estudio y análisis de la obra de Hellmer, en el que se incluyen apuntes biográficos; las comunidades donde realizó trabajo de campo; un estudio más detallado de los materiales que forman el *corpus*, sobre todo, del diario e informes de campo. En el capítulo cuarto **Análisis sistemático...** fue necesario trabajar con un pequeño cuerpo de grabaciones (el material sonoro propiamente) y de audiotranscripciones, para identificar categorías, clasificaciones y características generales que nos permitan analizarlas desde una perspectiva global. El último capítulo **Discografía publicada** incluyó una muestra de la abundante discografía que Hellmer produjo con materiales de su propia fonoteca, lo que demuestra la importancia que el autor daba al proceso de difusión de las grabaciones, razonando y analizando los ejemplos a incluir, lo que era determinado en gran medida por su conocimiento y cercanía con esa música.

Finalmente, en las **Conclusiones** se sintetizaron los rasgos característicos del trabajo llevado a cabo por Raúl Hellmer, y de esta manera, ubicar que tanto correspondieron con el marco histórico señalado, o bien, identificar cuáles fueron sus particularidades. Asimismo, sabremos cuál fue la aportación de Hellmer, mediante un estudio de caso, a la cultura musical de nuestro país. Por lo tanto, con este trabajo pretendemos aportar datos para el estudio de la historia de la etnomusicología en México.

I. EL FOLKLORE: CONTEXTO Y TEORÍA

I.1 Orígenes y precursores.

Al hacer una revisión de algunos trabajos que abordan la problemática del Folklore (Moya 1948; Mendoza 1958), observamos que tratan dicha materia desde cierta perspectiva histórica. Se formulan supuestos teóricos relacionados con los orígenes del folklore como ciencia, desde diferentes visiones. Una de ellas es remitirse al origen del folklore casi como al del hombre. Si bien es cierto que el ser humano, desde sus inicios, se preocupó de sí mismo al identificarse como miembro de un grupo y se interesó y se encargó de reconocer lo que pensaban, creían o hacían los otros como él, para algunos autores hablar del folklore es remitirnos a la historia de la humanidad. Según este principio, desde tiempos antiguos aparecieron evidencias de escribientes que recogieron creencias y costumbres populares, generando probablemente el inicio de una etapa más reflexiva. Se pensaba que estos folkloristas lo eran de manera empírica, sin saberlo y como señala Ismael Moya: “los estudios e investigaciones sobre la materia que ahora se llama folklore, comenzaron desde que los hombres tuvieron conciencia del haber tradicional del pueblo. La perspectiva de estas actividades abarca una distancia tal que habría que buscar su iniciación entre las culturas más antiguas de la humanidad...” (1948: 13).

En referencia al folklore, Vicente T. Mendoza afirmó que: “los materiales folklóricos son tan antiguos como la humanidad, desde que hubo grupos humanos bien definidos, desde que los hombres se dedicaron con especialidad a diversos menesteres como oficio habitual, de ahí que la historia nos hable de pueblos pastores o ganaderos, criadores de caballos, domesticadores de renos, alces, uros,...” (1958: 12). Sin embargo, no es necesario

remontarnos a orígenes tan remotos para comprender que la idea de antigüedad, relacionada con la supervivencia de formas tradicionales locales tenía como función conocer el pasado.

Por otra parte, los procesos de colonización aceleraron el contacto entre los diversos pueblos con sus respectivas visiones de unos con respecto a los otros:

Así fue como las crónicas de los conquistadores [...] las constancias de los escribientes, las manifestaciones, cargos y descargos de los funcionarios coloniales [...] los informes de los religiosos y los relatos de los viajeros, exploradores o espías de las potencias colonialistas, se anticiparon junto a los novelistas, a los antropólogos y folklorólogos de mucho más tarde (Magrassi y Rocca 1978: 15).

De esta manera, después del “descubrimiento” del nuevo mundo, aumentaron los coleccionistas en Europa no solo de objetos y productos exóticos, sino también de elementos propios del pasado nacional. Surgieron por lo tanto los recolectores de literatura popular, usos, costumbres, ceremonias, creencias, refranes, romances, etc. Aún así, en los siglos XVI y XVII, las manifestaciones populares eran consideradas vulgares y por lo tanto indignas de que personas de cierta categoría social se ocuparan de ellas. Sin embargo, es importante señalar que en ciertos ámbitos artísticos – especialmente la música – no existía una frontera claramente definida entre lo *culto* y lo *vulgar*, por lo tanto, la música de *corte* frecuentemente utilizaba elementos tomados de la fuente popular.

Las reacciones al iluminismo en Europa, el surgimiento del romanticismo allá y en todas sus colonias sobre todo americanas y los nacientes nacionalismos, generaron el clima sobre el cual se fueron desarrollando los distintos estudios de folklore. En Europa, a mediados del siglo XVIII, en el período conocido como la Ilustración “... comenzaron a surgir los primeros intentos sistemáticos de ofrecer teorías científicas de las diferencias culturales” (Harris 1981: 656). Es el momento de la conformación de los estados / nación.

El surgimiento del romanticismo nacionalista con sus postulados (la búsqueda del pasado; lo comunitario; y lo local), en contraposición a los valores de la Ilustración (el

progreso, lo individual y lo universal), generaron el clima adecuado para el surgimiento de los estudios sociales en vías de sistematización. A este respecto, Magrassi y Rocca señalan: “Ese interés del romanticismo explica el original desenvolvimiento de la disciplina folklórica en ciernes[...] como el estudio de *los otros del propio país* y comenzará por tanto por: los campesinos, los aldeanos, los rústicos, incluso el vulgus que resultaban desconocidos en muchos aspectos para el mundo político y cultural de las elites” (1978: 18).

En el siglo XIX, el antecedente del folklore se caracterizó por la recopilación de materiales orientados principalmente a las supervivencias, reliquias y costumbres antiguas. La búsqueda de dichos materiales tenía que evidenciar lo que se iba perdiendo, el registro de lo antiguo. Este trabajo era realizado por arqueólogos aficionados y anticuarios, aunque la naciente disciplina rondaba por la exageración y la extravagancia en sus preceptos teóricos (monogenista, indianista, orientalista, etc.)

En 1812, los hermanos Jacob y Wilhem Grimm se atrevieron a publicar por primera vez en Alemania una gran cantidad de cuentos y leyendas populares, tomados directamente de la fuente original. Por otro lado, aparecen gentes como el Obispo de Shrohire en Inglaterra quien reivindicó el saber popular en su libro *Doscientas baladas y Poemas Ingleses*; y se da a conocer la obra poética y las recopilaciones del Arcipreste de Hita y del Marqués de Santillana. El folclorólogo italiano Raffaele Corso escribió: “Sabemos perfectamente que de la recolección de fábulas efectuada en diversos tiempos y lugares, con finalidad artística y educativa, por escritores italianos y portugueses, franceses, alemanes, como Straparola, Basile, Troncoso, Perrault, D’Aulnoy, Musaeus, Guenther y otros, se pasó en 1812 a la primera colección científica con la obra *Kinder- und Hausmärchen* de los hermanos Grimm.” (1966: 4).

A mitad del siglo XIX todo estaba preparado para que surgieran las ciencias modernas y por supuesto, las humanas en las que el Folklore se abrió un espacio y tomaba su nombre propio. Los folkloristas del siglo XIX se dieron a la tarea de organizar esas manifestaciones llegando mas tarde a estructurarlas científicamente, sobre todo en países como Inglaterra, Alemania, Francia, Estados Unidos y Holanda. El Folklore empezaría a luchar por tener un campo de acción independiente y deslindándose o rivalizando con la antropología, la etnografía, la arqueología, la sociología y la historia. Magrassi y Rocca escribieron una síntesis de los precursores en la recolección de creencias, usos, costumbres, literatura popular, refranes y romances:

... en Francia a Thiers, Lafitau o Perrault y hasta Puymaigre; en Italia, desde Boccaccio y Straparola hasta Pitré pasando por Basile y Vico; en Inglaterra a Percy y hasta Thoms; en Alemania a Herder y los hermanos Grimm, o a Von Arnim y Brentano; en España desde Santillana a Hita, Juan Manuel, Zabaleta, Caro o Talavera, el Padre Feijóo o Benito Jerónimo; en Finlandia a Lönnrot o Krohn padre como otros en Hungría, Rusia, Bohemia, Portugal o Eslavonia (1978:16).

Sin embargo, para que el Folklore obtuviera el carácter de ciencia y un método propio, debieron pasar muchos años. De esta manera, como señaló el Dr. Jesús C. Romero: “El folklore [...] debe forzosamente dividirse en dos períodos: el empírico tipificado por la simple recolección de los documentos folklóricos y el científico caracterizado por el análisis metódico de sus documentos, la evidenciación sistematizada de sus vivencias inhistóricas y la justipreciación comparativa de las mismas.” (1946:701).

En ese sentido, la ciencia del Folklore o Folklorología facilitó el estudio de la tradición popular en casa, permitiendo identificar las formas tradicionales del pueblo. Así, el Folklore dio un giro importante al dejar de describir “... prácticas locales, sin compararlas con otras ni interpretarlas en un marco teórico más amplio”. (Pelinsky 2000: 19), formulando una nueva perspectiva de estudio. En este contexto, el trabajo de Raúl Hellmer

contribuyó de manera significativa en la consolidación de los estudios de folklore en México, al utilizar cierta metodología para la recolección, el uso de aparatos mecánicos y su conocimiento técnico del proceso de grabación. Asimismo, entender los conceptos que desarrolló la teoría del folklore nos permitirá ubicar en qué medida Hellmer estuvo inmerso en esos lineamientos, o en su defecto, conocer sus particularidades.

1.2 Definición

El término folklore se formó a partir de dos vocablos anglosajones que existían en el diccionario separadamente: *folk* = pueblo y *lore* = saber. Con base a su etimología, la definición de folklore es el *saber del pueblo*. Dicho vocablo se usó para describir el hecho en sí mismo, así como a la ciencia que se encarga de estudiar tal tradición. El origen y uso de la palabra folklore se muestra a continuación:

Sus páginas han dado testimonio tan a menudo del interés que demuestra Ud. por lo que en Inglaterra designamos con el nombre de Antigüedades Populares, o Literatura Popular (aunque entre paréntesis es más bien un saber tradicional que una literatura, y podría describirse más propiamente con una buena palabra compuesta anglosajona, Folk-lore –el saber tradicional del Pueblo-) [...]

Nadie, que se ha dedicado al estudio de los usos, las costumbres, las ceremonias, las creencias, los romances, los refranes, etc., de los tiempos antiguos, habrá dejado de llegar a dos conclusiones: la primera, cuánto de lo que es curioso e interesante en estos asuntos está ahora completamente perdido; la segunda, cuánto puede salvarse todavía con un esfuerzo a tiempo [...]

Tales datos no serían de utilidad sólo para el anticuario inglés. Las relaciones entre el Folk-Lore de Inglaterra (acuérdesse que reclamo el honor de haber introducido el epíteto Folk-Lore, tal como lo hace Disraeli de haber introducido Tierra-Patria, en la literatura de este país) y el de Alemania son tan íntimas que tales datos probablemente servirán para enriquecer alguna edición futura de la Mitología de Grimm [...]

Las palabras anteriores corresponden a fragmentos de la ya famosa carta enviada por el arqueólogo Williams John Thoms, a la redacción de la revista inglesa *The Athenaeum*,

especializada ésta en Literatura, Ciencia y Bellas Artes,¹ en la cual Thoms proponía a sus colegas (que en ese momento discutían que nombre darle a la materia de sus investigaciones) sustituir los términos “Popular Antiquities” y “Popular Literature” por el de folklore.

Thoms nació en la ciudad inglesa de Westminster el 16 de noviembre de 1803, siendo su padre empleado de la tesorería. Se casó con Laura Sale, procreando tres hijos y seis hijas. Desde su juventud, Thoms se interesó en la bibliografía y los estudios anticuarios, por lo que en 1838, se hizo miembro de la Sociedad de Anticuarios. Fundó la revista *Notas y preguntas* que dirigió desde 1849 hasta 1872. En 1834 publicó sus *Canciones y leyendas de Francia, España, Tartaria e Irlanda*, y sus *Canciones y leyendas de Alemania*. Tuvo una gran actuación en la *Folklore Society*, fundada en 1878. Falleció a los 81 años de edad el 15 de agosto de 1885.

Al decir de varios autores, con Thoms fue la primera vez que se utilizó de manera impresa el término folklore, para identificar lo que antes se conocía como “Popular Antiquities” con la cual Brand tituló su libro acerca de los usos, creencias religiosas y costumbres. Carvalho-Neto afirmó: “El investigador Elieser Edward emprendió una pesquisa para saber la verdad. Declaró, finalmente, en sus *Words, Facts and Phrases*, de 1881, que realmente la primera vez que se imprimió la palabra Folklore fue en el periódico inglés *Athenaeum*”. (1955: 161).

En un principio, el término folklore tuvo muchas objeciones: como el ser un híbrido y el no establecer la diferencia entre el hecho y la ciencia. Sin embargo, al no existir una mejor propuesta, creció la aceptación no solo al interior, sino en diversos lugares a pesar de

¹ La carta está fechada el 12 de agosto de 1846, aunque salió publicada el sábado 22 del mismo año. Apareció en el número 982 de la revista, páginas 862-863, bajo el título de *Folk-Lore* y firmado bajo el seudónimo de Ambrose

que en varios países se intentaba buscar el término equivalente en su lengua nacional. Es en Alemania donde no pudo ser aceptado por existir un vocablo afín: *Volkskunde*, el cual fue introducido por Von Arnim y Brentano en 1806-08. Debido a aquella situación, en algunos lugares se intentó nombrarle al folklore de otra manera, por ejemplo, en Francia y en Italia, se llegaron a crear términos como: *demopsicología* y *demótica*, además, se crearon nombres alternativos: *Demosofía*, *Demología*, y *Demopedia*.

En cuanto a la etimología de Folk-lore, Carvalho-Neto en su *Concepto de Folklore* cita el análisis de Gustavo Barroso:

[...]Folklore tiene su origen en *Bal*, radical céltica que significa 'fuerza, multitud'. Este radical, prosódicamente cambiado en *val*, entró en el idioma osco y después en el latín. Aquí se trifurcó, dando por un lado la palabra *Valere* (pasar bien, gozar de salud, ser fuerte, valer ante sus próximos); por otro lado la palabra *Vallare* (cercar de murallas, de barricadas, fortificar); y finalmente la palabra *Vulgare* (difundir, publicar, divulgar) y sus derivados. Entre estos derivados está la palabra *Vulgo*. De vulgo salieron, posteriormente, *volk* en alemán y *folk*, en inglés (1955: 164).

Como señalamos anteriormente, Thoms tuvo el honor de haber introducido el término Folk-lore en la mesa de discusión en 1846. Es común ubicar este momento como el inicio de la sistematización de la ciencia como tal, sobre todo con la creación de la *Folklore Society* de Londres en 1878, cuyos objetivos, aparte de la recolección, fueron la publicación y la discusión de sus objetos de estudio. Sin embargo, Moya señala que se le debe a Thoms: “[...] la gloria de haber hallado en el vocablo anglosajón un nombre [...] pero no le atribuyamos la paternidad de aquella disciplina [el folklore] porque ella es tan antigua como los pueblos...” (Moya 1948: 20).

El trabajo de Thoms, finalmente, no fue un impulso aislado, ya que en Europa desde comienzos del siglo XVIII era común enfocar la mirada al pasado, lo que evidenciaba las

Merton. Boggs realizó una traducción en *Folklore Américas*, vol. V, núm. 2, 1945.

actitudes asumidas del romanticismo. De igual manera, aparecieron los museos, como centros de recolección de objetos culturales.

El Folklore como toda ciencia nueva, generó diferentes concepciones, métodos, teorías, escuelas, etc. En el caso de la carta de Thoms, en el momento de incluir “de los tiempos antiguos”, impregna a dicha ciencia, de interrogantes. Se crea un ambiente de incertidumbre en el momento de no incluir la cultura “material” como parte de la materia de trabajo. También llegó a confundir el hecho de restringir los estudios de folklore exclusivamente a lo que después se conocería como “supervivencias” o “resabios del pasado”, lo que ha llevado en algunos casos a entender por folklore únicamente a la tradición oral.

Para ejemplificar lo anterior, señalaremos algunas definiciones del concepto de Folklore. Un primer problema fue su ambigüedad al identificar con la misma palabra al hecho folklórico y a la ciencia encargada de su estudio. Algunos autores (Carvalho-Neto 1955, Meierovich 1995) coinciden en que la solución consistió en usar “folklore” (con minúscula) como manifestación de la cultura popular y “Folklore” (con mayúscula) en referencia a la ciencia.

La primera definición que se tuvo de Folklore, hace pensar en su concepto original, cuando el *Lore* (el saber) solamente comprendía las costumbres, supersticiones y usos que eran parte de las *antigüedades populares*; y los proverbios, cantos, y adivinanzas constituían la *literatura popular*. Examinando el contenido de la palabra *Folk* (pueblo), el Folklorista no estudia todo el pueblo, sino parte de él, a las clases inferiores donde están arraigadas las costumbres, creencias, etc. A este respecto Corso apunta:

Para algunos, el folklore tiene un campo muy limitado: la vida popular; para otros, por el contrario, tiene un vasto dominio: la vida de todos los pueblos en el doble aspecto moral y material. Entre los primeros, algunos pretenden hacer del folklore una ciencia independiente de

cualquier otra naturaleza literaria filológica o etnográfica, o sea una ciencia autónoma; y entre los segundos algunos la reducen a un simple arte de recolección, ordenación y explicación de las curiosidades tradicionales que se descubren en los diferentes países (1966: 17).

Moya cita una definición de Vico acerca del folklore: "... recoger, analizar y utilizar para establecer reglas generales, todas aquellas supervivencias de la cultura pretérita, que yacen en la vigente" (1948: 27). Por su parte, Thoms define el folklore como el estudio de los usos, las costumbres, las ceremonias, las creencias, los romances y los refranes.

Ismael Moya escribe acerca del folklore de la siguiente manera: "... el folklore es el remanente actual de manifestaciones culturales superadas o substituidas en el tiempo y que se halla en función transferible de mayor o menor intensidad dentro de todos los núcleos sociales" (1948: 31).

Carvalho Neto en su libro *Concepto de Folklore* escribe: " Folklore es el estudio científico, parte de la antropología cultural, que se ocupa del hecho cultural de cualquier pueblo, caracterizado principalmente, por ser anónimo y no institucionalizado y, eventualmente, por ser antiguo, funcional y pre-lógico, con el fin de descubrir las leyes de su formación, de su organización y de su transformación, en provecho del hombre." (1955: 17)

Como observamos, después de mas de un siglo de aportes, las definiciones aún distan mucho de ponerse de acuerdo. Surgen conceptos que le dan diversos alcances dentro de un contexto cultural, por lo que es difícil una definición teórica definitiva. Con el transcurso del tiempo se han ido transformando, matizando y afortunadamente en algunos casos, enriqueciendo su natural desarrollo conceptual. Sin embargo, el término folklore ha sido adoptado de manera universal, por encima de otras propuestas locales, como es el caso de Alemania.

Actualmente al estudio del folklore como ciencia se le denomina Folklorología. En México, dicho concepto es introducido a mediados de los años cuarenta, según afirma Meierovich, a sugerencia del profesor Raúl G. Guerrero quien "... propuso el término durante la Celebración del Primer Congreso Nacional de Historia" (1995: 13). De esta manera, los trabajos enmarcados dentro de la Folklorología fueron uno de los antecedentes de la etnomusicología en nuestro país, pues permitieron comprender las canciones, danzas y otras formas instrumentales como parte de procesos culturales. Por lo tanto, y dado que el trabajo desarrollado por Raúl Hellmer incide en la historia de la etnomusicología en México, el estudio sistemático de su obra en un marco específico, aportará nuevos elementos que consoliden dicha historia.

I.3 Escuelas

Después de que el arqueólogo William John Thoms en 1846 acuñó el término "folklore" para denominar con ella al conjunto de manifestaciones conocidas como "antigüedades populares" y a los estudios que sobre tales hechos se venían realizando, los estudiosos empezaron a preocuparse por el lugar que tendría la nueva disciplina en el cuadro general de las ciencias sociales. Tuvieron que pasar 32 años para que la propuesta de Thoms se viera cristalizada con la creación en 1878 de la primera sociedad folklórica: la *Folklore Society* de Londres, de cuyos socios emanó aquella preocupación.

Las primeras teorías del siglo XIX fueron de alguna manera extremistas o exageradas. Por ejemplo, Max Müller y su teoría mítica consideraban que mediante el análisis etimológico se podían comparar todos los mitos de los pueblos indoeuropeos. Por su parte Theodor Benfey mediante su teoría indianista u orientalista identificaba a la India como el

centro originario de todos los cuentos europeos. Los cuerpos teóricos existían y competían unos con otros todavía hasta mediados del siglo XX. Como bien señala Dorson: “Los folkloristas comparativos han tratado de silenciar la voz de Darwin, con su sugestión de las supervivencias primitivas del folklore, pero no pudieron hacerlo todavía con los seguidores de Marx y Freud quienes leen la lucha de clases y la libido reprimida en las manifestaciones del folklore” (1977: 91-92)

Actualmente las teorías contienen puntos de vista tan divergentes, que fácilmente se podría preguntar si tratan sobre la misma materia. Sin embargo, de las escuelas más importantes que desarrollaron teorías de uso común, podemos mencionar las siguientes:

La escuela comparativa o finlandesa

La escuela nacionalista

La escuela psicoanalista

La escuela estructuralista

La escuela marxista.

La escuela antropológica²

Debido al objetivo principal de este trabajo, nos centraremos exclusivamente en las escuelas comparativa o finlandesa por su influencia en algunos folkloristas mexicanos como Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera, a través del Dr. Steele Boggs mediante su cátedra de Folklore en la Escuela Nacional de Antropología (Cf. Meierovich 1995: 142) y en la escuela antropológica por su innegable cobijo metodológico. Gracias a la presencia de Franz Boas y Manuel Gamio como padres de la antropología en México, la

² Clasificación tomada con base en los siguientes autores: (Dorson 1978); (Corso 1966); (Moya 1948); (Moedano 1963).

recopilación de materiales folklóricos se realizó con ciertos criterios antropológicos. Esta escuela se concentraba en el estudio de "... la literatura oral (mitos, leyendas, cuentos, adivinanzas, etc.) las creencias y supersticiones, la música, la danza..." (Moedano 1963: 38). De esta manera, el estudio del folklore desde la perspectiva antropológica sería igual al estudio de los aspectos menos tangibles de la cultura.

La escuela comparativa o finlandesa

Como su nombre lo indica, se originó en Finlandia en la segunda mitad del siglo XIX con la labor de sus exponentes Elías Lonrot, Julius y Kaarle Krohn. Su método está basado en las dimensiones temporales y espaciales como forma de reconstruir un hecho folklórico, por lo que es llamado también histórico-geográfico. La escuela Finlandesa presenta "...un método especial enderezado a medir la importancia de los relatos transmitidos oralmente, en una época en que las investigaciones eran preferentemente realizadas sobre relatos conocidos por la tradición literaria" (Corso 1966: 69).

Después de recopilar el mayor número de versiones (orales o escritas) de algún hecho folklórico y pasarlas por un proceso de comparación, desglosando los motivos que las integran, esta escuela pretende descubrir el lugar de origen, su forma original y de alguna manera, la reconstrucción de su historia en el que la identificación de sus rutas de difusión tiempo y espacio, son fundamentales. Dorson lo ejemplifica de la siguiente manera:

[...] un cuento que había sido encontrado en cientos de variantes orales, debía haberse originado en un momento y un lugar por un acto de invención consciente. Consiguientemente este cuento debía haber viajado desde su punto de creación en arcos cada vez más amplios. La difusión en "oleadas" del cuento sería afectada por las rutas fáciles de comercio y viajes, y posiblemente por la influencia secundaria de manuscritos e impresos, pero la difusión tiene lugar sobre una dilatada área geográfica" (1977: 93).

Esta escuela está ampliamente relacionada con el nombre de Julius Krohn. Después de recorrer Finlandia para recopilar todas las variantes posibles de los cantos que componen el *Kalevala* (nombre de la epopeya nacional finlandesa), Krohn aportó elementos para entender la manera en que cada localidad genera sus propias versiones y sus relaciones geográficas. Por esto, la escuela finlandesa rechazó las teorías antidifusionistas que afirmaron que los cuentos no podían cruzar las fronteras lingüísticas y culturales.

A pesar de tener una fuerza dominante en los estudios de folklore, dicha escuela ha recibido críticas por parte de investigadores escandinavos al considerar que el método finlandés reduce el estudio de los cuentos a abstracciones estadísticas, resúmenes, símbolos, mapas y tablas, ignorando los aspectos estéticos y estilísticos. Además (afirman dichos investigadores) el método requiere de un gran esfuerzo al exigir reunir todas las variantes posibles. En suma, las críticas apuntan a la debilidad de sus conclusiones y a su limitada aplicabilidad.

La escuela antropológica.

Esta escuela reconoce el hecho folklórico como un hecho cultural, por lo que sostiene que el Folklore sólo debe ocuparse de estudiar los aspectos menos tangibles de la cultura de cualquier grupo, es decir, de la literatura oral (leyendas, cuentos, adivinanzas etc.), las supersticiones, las creencias, la música y la danza. Los antropólogos norteamericanos fueron los que pusieron en práctica esta teoría. De manera general, su objetivo es investigar cual es la función que las manifestaciones folklóricas desempeñan dentro de una comunidad o grupo, pues considera que al someter a dichas manifestaciones folklóricas a un análisis de contenido, se pueden descubrir las tendencias psicológicas predominantes. Entre los precursores se encuentran: Herskovits, Benedict, Jacobs y Parsons, pero

corresponde a Franz Boas, (quien editó el *Journal of American Folklore* desde 1908 a 1924), ser el responsable de asignarle al folklore un papel importante en los estudios de las culturas no letradas.

Boas formuló la proposición de que el *corpus* de los cuentos tradicionales en una cultura, refleja los rasgos de la cultura material. Asimismo, Dorson señaló otra aportación de Boas referente a: "...el concepto de la transmisión de cuentos e incidentes de los mismos, por difusión de tribu a tribu contigua en los puntos de contacto cultural, teoría que él pudo substanciar con poderosa evidencia" (1977: 113)

Franz Boas tuvo varias críticas por parte de Jacobs ya que éste consideró que las escuelas finlandesa y antropológica simplificaron el estudio del folklore a un procedimiento descriptivo y mecánico. También señaló que Boas no apreció la necesidad (como reconocían las ciencias naturales) de dividir los materiales que estaban bajo análisis en unidades mínimas significativas con la finalidad de llegar a conclusiones verificables de los aspectos psicológicos y estilísticos en los cuentos.

Esta corriente antropológica nos permitió conocer el marco contextual en el que se desarrollaron algunas investigaciones del folklore musical mexicano, como se verá en el capítulo II. **La investigación del folklore musical en México...**

I.4 Franz Boas (1858-1942) y el relativismo cultural.

Franz Boas nació el 9 de julio de 1858 en Minden, Westfalia, Alemania, en el seno de una familia judía. Sus primeros diecinueve años los pasó asistiendo a escuelas locales donde realizó estudios de Botánica e Historia Natural y en la Universidad de Heildelberg estudió Física y Matemáticas, logrando al mismo tiempo erigirse en un buen pianista. Posteriormente, en 1881, recibió su doctorado en Geografía en la Universidad de Kiel, donde su maestro Teobaldo Fischer le inculcó el interés por los estudios antropológicos.

Su primer trabajo de campo lo realizó en 1883 en la tierra de Baffin, lugar de balleneros y esquimales patrocinado por el Berliner Tablegatt, para investigar el agua del mar Ártico. El año que permaneció en contacto con aquel grupo, le permitió a Boas introducirse a la etnografía "... y lo convenció de que el conocimiento obtenido únicamente por la observación es inútil sin comprender las tradiciones que le condicionan" (Bohannon 1993: 82). Los resultados de este viaje, publicados en *The Central Eskimo*, le permiten desechar el determinismo geográfico y recurrir a la etnografía con elementos psicológicos, es decir, como afirmó Mechthild Rutsch: " Del estudio etnográfico de este viaje, pues resultará la afirmación boasiana de que el medio ambiente físico de una cultura influye en un sentido limitante o favorable en el surgimiento de ciertos rasgos específicos, pero no opera como un determinante de modo general " (1984: 78).

En 1886 planea una segunda expedición a Columbia Británica logrando el patrocinio de Edward Tylor. En 1887 se naturaliza norteamericano y a pesar de que existieron muchos antropólogos antes que Boas, él creó en 1888, el primer departamento

universitario de antropología en E.U. en la Universidad de Clark, período caracterizado por el surgimiento de publicaciones sobre etnología, folklore, y lingüística.

En 1892, Boas dejó la universidad de Clark para ingresar como jefe de antropología en la exposición de Chicago y de 1901 a 1905, fue conservador del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. De 1908 a 1924, editó el *Journal of American Folklore* que después retomaría Ruth Benedict durante los quince años siguientes.

Franz Boas es considerado como un pionero en el trabajo de campo. Sin embargo como señala Aguirre Beltrán:

No produce obra teórica importante, ni siquiera una monografía comprensiva del grupo étnico que toma como objeto de estudio; simplemente selecciona y adiestra en el método histórico cultural a jóvenes destacados por su talento quienes, luego de realizar una investigación etnográfica o lingüística ejemplares, pasan a fundar los departamentos de antropología en las numerosas universidades de la América sajona (1982: 9).

Durante mucho tiempo, Boas trabajó en el estudio de los Kwakiutl y tribus afines, desde diversos ángulos. Gracias a todos esos años de trabajo de campo, de tener contacto con diferentes costumbres culturas y lenguas, se percató de que la antropología

...para alcanzar la categoría y la capacidad de predicción de las ciencias naturales, no puede descansar en los relatos y apreciaciones recogidos de labios de misioneros, funcionarios coloniales y viajeros de comercio. La recolección de materiales, advierte, debe realizarse por profesionales de la investigación antropológica debidamente adiestrados en la más meticulosa metodología científica (Aguirre Beltrán 1982: 12).

En el momento en que Boas lleva a cabo su trabajo con los Kwakiutl el evolucionismo es la teoría dominante en antropología, la cual sitúa a la civilización europea como el clímax del desarrollo humano, por lo que es considerada una teoría etnocéntrica con una gran carga de racismo. Dicha teoría consideraba que la humanidad debía atravesar por diversas fases de desarrollo: salvajismo, barbarie y civilización en donde se podían descubrir leyes para describir el desenvolvimiento idéntico y universal de la humanidad en

cualquier parte del mundo. Rutsch al hablar de la perspectiva histórica como elemento común y fundamental entre el evolucionismo y la perspectiva boasiana afirma que

... en el evolucionismo se convierte en la fuerza motriz de la manifestación de regularidades dentro del devenir humano, mientras que en la concepción relativista, tiene estatuto de medio dentro del cual se despliegan las varias unicidades culturales, sin que se pretenda deducir ninguna finalidad o legalidad en su devenir (1984:81).

Como contrapartida al evolucionismo, Boas propuso la utilización del método histórico cultural. El objetivo de dicho método era mostrar las condiciones del ambiente que han modificado los elementos culturales, es decir, que las costumbres se podían estudiar como parte de la cultura y al mismo tiempo, se podían identificar los factores psicológicos imperantes en el desarrollo cultural. Los evolucionistas se basaban en el método comparativo para ubicar paralelismos, semejanzas y búsqueda de orígenes. Por su parte, el método comparativo o histórico que Boas propuso, presentaba tres características fundamentales: “... 1 se estudiará un área pequeña y bien definida (a partir de una delimitación geográfica y cultural); 2 las comparaciones no se extenderán más allá de tal área, y 3 sólo si existen resultados comprobables y definidos se podrá intentar una comparación más allá de los límites de esta área inicial”. (Rutsch 1984: 84). En este sentido, Aguirre Beltrán considera a Boas como “... el crítico que, por la convivencia directa con comunidades calificadas como salvajes, está en la mejor posición para reducir a sus justas proporciones las hipótesis grandiosas de los pensadores de la segunda mitad del siglo decimonono” (1982: 15).

En 1896, Franz Boas publicó en *Science* un artículo titulado “Las limitaciones del método comparativo en antropología” que representó la primera expresión del *relativismo cultural*. De acuerdo con sus principios, todas las culturas son iguales y comparables, no

hay culturas inferiores o superiores y por lo tanto las culturas no pueden estar en una misma línea evolutiva. Según Boas, el método comparativo tenía las siguientes limitaciones:

1. Es imposible explicar todos los tipos de cultura afirmando que son similares debido a la similitud de la mente humana. 2 El descubrimiento de rasgos similares en sociedades diferentes no es tan importante como la escuela comparativa consideraría. 3 Los rasgos similares se pueden haber desarrollado por muchas razones diferentes en culturas diferentes. 4 La visión de que las diferencias culturales son insignificantes no tiene base. Son las diferencias culturales las que tienen mayor importancia etnográfica (Bohannon 1993: 83).

A comienzos del siglo XX, los antropólogos se dieron a la tarea de revisar los esquemas evolucionistas tanto de los darwinistas como de los marxistas. Boas junto con sus discípulos desarrollaron una posición teórica conocida como *particularismo histórico*, en la que pensaban que cada cultura tenía su propia historia y que para comprender una cultura en particular era necesario reconstruir la trayectoria única que había seguido. Como bien escribe Marvin Harris: “Otra característica importante del particularismo histórico es la noción de *relativismo cultural*, que mantiene que no existen formas superiores o inferiores de cultura. Términos como salvajismo, barbarie y civilización expresan simplemente el etnocentrismo de la gente que piensa que su forma de vida es más normal que la forma de vida de otras personas...” (1981: 660).

Otra gran aportación de Franz Boas fue sin duda, el demostrar que la raza, la cultura y la lengua eran aspectos independientes de la condición humana, ya que entre pueblos de la misma raza, se encontraban culturas y lenguas diferentes y similares.

Por otra parte, Boas consideraba que para comprender finalmente las diversas culturas, no eran necesarias las grandes teorías, lo que se necesitaba eran estudios de problemas específicos, ubicados en los contextos de las culturas en las cuales tenían lugar. De esta manera, el trabajo de campo jugaba un papel fundamental, es decir, para Boas “... la

acumulación paciente de datos llevará por sí sola a la modificación y rectificación del desarrollo de la teoría” (Rutsch 1984:85). Dicho en palabras de Aguirre Beltrán:

... la supuesta ausencia de teoría en la obra de Boas no es sino un simple y útil arbitrio que le ubica en la postura más cómoda para demoler contundentemente las teorías especulativas dominantes e implantar, al través de la metodología histórica, una nueva teoría sobre la dinámica cultural, la aculturación y la difusión de la cultura con base en hechos y observaciones verificables (1982: 31).

Entre los discípulos más importantes que tuvo Franz Boas, podemos señalar a Eduardo Sapir, Roberto Lowie, Alfredo Kroeber, Mel Herskovits, Ruth Benedict y Margaret Mead y por la importancia en el desarrollo de la antropología en México debemos mencionar a Manuel Gamio, quien fundara el departamento de antropología en la Secretaría de Agricultura.

A raíz de que Boas creía que la antropología, la etnología, la lingüística y la arqueología eran un conjunto de conocimientos con similitudes en sus fines últimos, es decir, a estructurar una ciencia del hombre, dicha concepción repercutió en la formación de la Escuela Nacional de Antropología de México. A partir de 1901, Boas deja a un lado el trabajo de campo, y se dedica completamente a profesionalizar el estudio de la antropología, así como fundar departamentos en escuelas y universidades.

Como parte de los objetivos de las instituciones encargadas de la recolección de materiales folklóricos en México, la actividad desarrollada por Raúl Hellmer se concentró en la recopilación de datos mediante el trabajo de campo desde cierta perspectiva Boasiana, pues como se mostrará en su momento, lo fundamental era generar archivos y acervos sonoros, así como descripciones generales.

II. LA INVESTIGACIÓN DEL FOLKLORE MUSICAL COMO UNO DE LOS ANTECEDENTES DE LA ETNOMUSICOLOGÍA EN MÉXICO.

Contexto.

La segunda mitad del siglo XIX fue de intensa actividad para el folklore, sobre todo en Europa. En 1878, se funda la primera institución en el ámbito mundial dedicada a su estudio: la Folklore Society de Londres, justamente 32 años después de que el anticuario inglés Williams John Thoms propusiera en una carta enviada a la revista inglesa *Athenaeum* el uso del término “folklore”. En Estados Unidos, en 1880 se crea la American Folklore Society tomando los lineamientos de la sociedad inglesa.

La teoría evolucionista permeaba en las esferas intelectuales europeas, debido en parte al progreso tecnológico alcanzado. Para ellos, tal progreso representaba un parámetro importante en la evolución social y por lo tanto consideraban a las demás culturas como “salvajes” o “primitivas”. La cultura occidental se consideraba la culminación del proceso de desarrollo de la humanidad.

En México, en 1887, Porfirio Díaz iniciaba su primer gestión presidencial intentando consolidarse en el poder (mismo que no abandonaría hasta 1911) ante un escenario político inestable y repleto de rebeliones. Instaurado el positivismo como doctrina (se pensaba que la ciencia y la tecnología harían progresar a un México fundamentalmente rural), los grupos indígenas fueron considerados por una parte, objeto de estudio (con el indigenismo, agrarismo, etc.) pero al mismo tiempo obstáculo para el progreso. Es en este contexto que se desarrollan las primeras investigaciones de la cultura musical mexicana.

Precursores

A pesar de que en Europa, Norteamérica, e incluso en Argentina, los estudios de folklore para finales del siglo XIX ya habían generado obras importantes, en nuestro país dichos estudios se encontraban en una etapa inicial.

En su *Bibliografía del Folklore Mexicano*, Ralph Steele Boggs en el apartado sobre “Poesía, Música, Danzas y Juegos del Pueblo”, consigna un texto de Tomás Antonio Blasco y Navarrete, que trata sobre la disertación de un baile que se practica “... en obsequio del glorioso taumaturgo San Gonzalo de Amarante. Guadalajara, Urbano Sanromán, 1822”. (1939:50). En la misma *Bibliografía*... aparece un trabajo de Emilio Palant (flautista galo, director de la orquesta de Maximiliano), en el que se recopilan “... aires y canciones populares de México desde lo más antiguo hasta 1866.” (*Ibid*: 64).

Estos escritos podrían ser los antecedentes de los estudios de la música folklórica mexicana en nuestro país, tomando como base el año de edición y el contenido. Sin embargo, Jesús C. Romero señala en su trabajo *El Folklore en México*, en relación con la segunda publicación que “... Boggs, lo consigna como publicado en su *Bibliografía del Folklore Mexicano* [...] pero tampoco ha visto él la obra ni pudo informarme donde tomó ese dato”. (1946:719).

Probablemente, y debido a esa situación, algunos autores (cf. Romero, Mendoza, Moedano 1946, 1953, 1963) coinciden en señalar la obra de Francisco García Icazbalceta *Provincialismos Mexicanos* de 1885 como la primera en haber usado la palabra folklore en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. En esa ocasión, García Icazbalceta comprobó el estado de penuria en que se encontraban los estudios de folklore y pidió que se hiciera una recopilación de cuentos, leyendas, cantos, etc. como ya se había realizado en otros países.

Por otra parte, el predominio de la teoría evolucionista durante el siglo XIX, trajo consigo el interés de investigadores extranjeros por conocer la cultura nativa. Entre 1890 y 1898, el noruego Carl Lumholtz bajo el apoyo del Museo Americano de Historia Natural, la Sociedad de Geografía Americana de Nueva York y del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, realizó las primeras expediciones a nuestro país en la que recolectó diferentes tipos de plantas y animales aparentemente desconocidos y, como parte de su investigación, realizó grabaciones de música indígena de los tarahumaras, huicholes, coras y tepehuanes entre otros, en cilindros de cera (transcribiendo algunos ejemplos en pauta), las cuales representan las grabaciones de campo más antiguas en México. Asimismo, estudió las características de los cantos, las danzas y los rituales, describiéndolos en su texto *El México Desconocido*, el cual recibió el apoyo del general Díaz en 1904 para su publicación en español.

Otro precursor en la investigación fue el norteamericano Daniel Garrison Brinton, quien trabajó el folklore de la península de Yucatán a través de testimonios con informantes para su posterior publicación: *The Folklore of Yucatán*, que es considerada por el maestro Vicente T. Mendoza como “la primera investigación seria sobre folklore regional” (1953: 82). Para finalizar el siglo XIX, Juan N. Cordero publicó *La música razonada* donde le dedica algunas páginas al estudio de los bailes nacionales: (según los títulos usados por Cordero) danzón, jarabe, petenera, la marcha y el paso doble. (cf. Mendoza 1953)

A pesar de estos esfuerzos, el Folklore aún no maduraba en su estructura científica. Se iniciaba la discusión de las clasificaciones folklóricas, la bibliografía existente y el tipo de investigaciones realizadas con anterioridad.

Siglo XX

El inicio del nuevo siglo trae consigo el estudio del folklore bajo la orientación de la antropología. Correspondió este mérito al Dr. Nicolás León - quien fuera profesor de Etnología en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología -, al incorporar en su cátedra el estudio del folklore en 1906. Publicó un trabajo titulado *Foc-Lore* [sic] *Mexicano* en el que no solo abarcó los antecedentes del término y una bibliografía mínima, sino también, por primera vez se adoptó un sistema de clasificación de la materia retomando la propuesta por la Sociedad Folklórica de Inglaterra:

- A. Ideas y creencias supersticiosas
- B. Costumbres tradicionales
- C. Narraciones tradicionales
- D. Proverbios populares

Cada grupo abarcó varios temas de interés folklórico basados en las tradiciones europeas.

Sin embargo, el Dr. León los reagrupó, formando con ellos categorías muy específicas:

- I. Orígenes y fenómenos cósmicos
- II Los cuerpos celestes y sus apariciones y ocultaciones; sus movimientos y asociaciones.
- III Fenómenos físicos y meteorológicos.
- IV Caracteres geográficos.
- V El reino vegetal.
- VI El reino animal.
- VII Seres humanos en cada estado posible y su actividad, ya individual o colectivamente.
- VIII El espíritu del mundo en asociación con el hombre.

El Dr. Romero consideró esta nueva agrupación como el primer intento de clasificación realizado en México, el cual fue difundido entre los estados de la República generando el interés por conocer las tradiciones locales. Tal es el caso de Don Valentín F. Frías quien exploró las costumbres, leyendas y fiestas del estado de Querétaro en las que “... además de presentar tradiciones sobre calles, relatos locales como los de “La llorona”, “Los duendes” y otros contiene noticias sobre Los Polkos” (Mendoza 1953:84). La incorporación del folklore en el campo antropológico y su difusión a través de ciertas publicaciones, fue un antecedente importante de la etnomusicología en México.

El nacionalismo.

El estallido de la Revolución Mexicana representó una interrupción en el desarrollo del folklore como ciencia. Por lo mismo, el quehacer musical se vio afectado más que otras artes. Sin embargo, posterior a la pacificación del país, las manifestaciones folklóricas cobraron gran importancia, siendo una herramienta fundamental para los músicos y compositores dentro de los incipientes nacionalismos. Por otra parte, la Revolución produjo una exaltación hacia lo propio, siendo la constante la búsqueda de los valores que integrarían la identidad nacional.

El concepto de nacionalismo surgió a partir del romanticismo. La música europea se vio influenciada por la música popular como elemento generador de identidad. El nacionalismo “... encendió entre las masas las pasiones patrióticas y despertó, entre los eruditos y artistas el interés por los valores *folklóricos* de su tierra patria” (Mayer-Serra 1941: 97).

En este sentido, cabe el mérito a Manuel M. Ponce de ser el primero en intentar una nueva técnica de composición a través del estudio de la canción mexicana hasta ese

entonces menospreciada por la elite. Al realizar la investigación y la recopilación del material popular, se dotó de herramientas que nutrieron su discurso musical y por ende su aportación al movimiento nacionalista.

En 1912, Ponce llevó a cabo un concierto “... en el teatro Arbeu cuyo programa estuvo dedicado exclusivamente a composiciones propias; entre ellas figuraba toda una serie de piezas para piano, basadas en melodías populares” (Mayer-Serra 1941:95). El 13 de diciembre de 1913 dictó una conferencia en la Librería General con el tema *La música y la canción mexicana*. En 1917, producto de sus investigaciones sobre el tema anterior y con algunas de sus composiciones, Ponce publicó *Escritos y composiciones musicales* con prólogo de Rubén M. Campos. En 1919 publicó un artículo titulado “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, en *Revista musical de México*. El nacionalismo fue una alternativa ante una producción musical europeizada que poco interés mostraba al interior. Ponce de manera crítica lo señaló así:

La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones extranjeras mexicanas con títulos en francés [...] Y, sin embargo, la necesidad de salvar del olvido nuestros cantos populares se sentía con tal fuerza, era tan apremiante, que no vacilamos en emprender la ardua empresa (1919: 5).

Estos datos hablan de un Ponce preocupado por la integración de la música popular en la formación de una música nacional. Debido a sus viajes, constató la importancia que en países europeos daban a la base popular para la creación de sus respectivas músicas nacionales, y como señaló la investigadora Carmen Sordo Sodi:

... tuvo la oportunidad de estar en contacto con los grandes musicólogos de la escuela de Berlín: Abraham Von Hornbostel, Carl Stumpf, Curt Sachs y Robert Lachmann, quienes formaron a los más grandes etnomusicólogos del futuro, iniciando así la escuela de la etnomusicología, entre cuyos alumnos eminentes cabe mencionar a Fritz Bose, George Herzog, Mieczyslaw Kolinski, Edith Gerson-Kiwi y Marius Schneider (1982: 36).

Al mismo tiempo, recae también el mérito en Ponce el fundar en 1943, la cátedra de Investigación Folklórica (como el primer antecedente académico de la etnomusicología) en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela de Música de la Universidad. Tuvo como alumnos a distinguidos investigadores y compositores: Francisco Domínguez, Concha Michel, Vicente T. Mendoza, Carlos Chávez y Pablo Castellanos, entre otros.

El interés por valorar las raíces propias, trajo consigo la discusión del pasado musical prehispánico. Los compositores e investigadores se interesaron por conocer los elementos musicales que pudieran ser considerados de origen prehispánico. De esta manera, el incipiente nacionalismo incorporó material sonoro de origen popular, indígena o folklórico en busca de un equilibrio entre éstos y la técnica europea.

Cada compositor manejó el concepto de lo popular, indígena o folklórico a su manera, dando diversos resultados sonoros. No existió una sola forma de entender el nacionalismo musical latinoamericano, ya que fueron varios sus significados:

- Asimilación de raíces populares y folklóricas.
- Asimilación de elementos indígenas.
- Asimilación de la música mestiza.
- Elaboración de géneros y formas musicales con elementos melódicos y rítmicos provenientes del folklore.
- Creación de un lenguaje musical latinoamericano que resume tradición y modernidad, pero que no apela a la cita de materiales folklóricos.¹

Yolanda Moreno Rivas escribe a este respecto:

La meta real de esa generación de músicos fue la creación y formación de un lenguaje sonoro, para lo cual la nueva búsqueda y expresión de lo mexicano fue un estímulo vital y refrescante. La

¹ Mecanoscrito presentado por el investigador Aurelio Tello en conferencia sobre *El nacionalismo musical latinoamericano* impartida en el CENIDIM en 1999.

generación nacionalista reconsideró todas las coordenadas de la invención sonora; dimensiones, *tempi* texturas, dinámicas, selección de timbres, concepto de la tonalidad, estructuras rítmicas e intensidades fueron reordenadas en un vocabulario y un lenguaje que pudo considerarse moderno y actual dentro de los parámetros de la música “internacional” del siglo XX (1995: 13).

La revalorización del elemento indígena o prehispánico se dio en un contexto identificado por el interés estatal hacia las manifestaciones tradicionales, permitiendo la socialización de la educación y la cultura. Este movimiento indigenista no solo influyó en el aspecto musical; por ejemplo: en la pintura participaron gentes como Rivera, Orozco y Siqueiros, en la literatura, López Velarde y Azuela, en la filosofía Vasconcelos y Caso, incidiendo estos elementos en la vida política y social. El desarrollo de una cultura musical nacional se vio reflejada por la creación de orquestas, grupos de compositores, sociedades difusoras de arte y academias.

En esta etapa, el estudio del folklore quedó en manos de artistas (literatos y músicos) quienes fueron los encargados de formar las primeras sociedades folklóricas y de difundir sus ideas a través de publicaciones. Tal fue el caso de la creación de la Sociedad Folklórica Mexicana en 1914 a iniciativa de Severo Amador y de Higinio Vázquez Santa Ana, institución que publicó una revista: *Voy con mi hacha*. La segunda Sociedad Folklórica Mexicana es fundada a mediados de 1916, promovida por José de Jesús Núñez y Manuel M. Ponce, en la que participaron: Nicolás Rangel, Rubén M. Campos, Elías Amador y Miguel O. de Mendizábal. Desgraciadamente, esta última Sociedad “falleció sin dejar huellas de su paso” (Mendoza 1953: 89).

A su vez, la realización de dos Congresos Nacionales de Música en nuestro país, generaron un foro de discusión de la problemática de la música tradicional. El primero tuvo lugar en la Escuela Nacional de Minería en Septiembre de 1926 siendo sus motivos, según apunta Luis A. Estrada “... la preocupación por una falta de actitud nacionalista en los

compositores; desprecio injustificado del folclor nacional y falta de investigación organizada, clasismo en la educación musical, lejos de alcanzar a las mayorías” (1984: 15). Se realizó una invitación a los músicos, compositores e investigadores a presentar ponencias de los siguientes temas: acústica musical, organografía, teoría y composición musicales, pedagogía musical y folklore.

Para contextualizar la importancia del folklore en la etapa nacionalista, cabe señalar la relación entre ambos conceptos analizados por Fernando Anaya:

El Folklore es una rama de la investigación, una ciencia y el nacionalismo es una actitud, que en nuestro caso tiene el contenido de las expresiones tradicionales que estudia dicha disciplina. El folklore resulta así un medio apropiado para la exaltación de los valores personales de una comunidad, pues despierta amor e interés patrios y sentimientos afines. El nacionalismo resulta ser una conciencia de lo que se posee como peculiar y que establece por tanto diferencias con otras comunidades (1958:113).

En suma, el movimiento nacionalista contribuyó en la solución de algunos problemas que aquejaban a la música mexicana durante el siglo XIX. Permitió a través del manejo de la técnica la renovación temática y aseguró el ingreso de la música mexicana a la cultura universal y al manejo de una originalidad sustentada en lo popular, lo indígena y el folklore.

Difusión y publicaciones.

Las décadas de 1920 y 1930 estuvieron caracterizadas entre otras cosas, por el interés oficial en la recolección de materiales folklóricos y en la aparición de revistas especializadas que abordaron temas afines al Folklore, como son las siguientes: *México Antiguo*, dirigida por el prof. Hermann Beyer en 1919; *Ethnos*, aparecida en abril de 1920 fundada por Manuel Gamio, en la cual existió una sección de folklore encauzada por Pablo

González Casanova. Por su parte, *Mexican Folkways* dirigida por Frances Toor publicó artículos de carácter descriptivo en los que participaron antropólogos, artistas y escritores.

Mención aparte merece la investigación interdisciplinaria *La población del Valle de Teotihuacán* coordinada por Manuel Gamio, (discípulo de Nicolás León y del antropólogo Franz Boas), pues gracias a este trabajo se generó una mejor comprensión del trabajo folklórico en México. Dicha investigación englobó aspectos etnográficos donde el folklore ocupó un lugar importante a través del estudio de la literatura oral, música y canto, proverbios y apodos, creencias y prácticas supersticiosas. Es indudable que la presencia de la antropología en aquellas publicaciones, permitió orientar y difundir adecuadamente el carácter folklórico en las investigaciones.

En 1921, Álvaro Obregón creó la Secretaría de Educación Pública con miras a que la federación coordinara la tarea educativa nacional. Dicha Secretaría quedó organizada en tres departamentos: El Escolar, de Bibliotecas y el de Bellas Artes. José Vasconcelos, titular de esa dependencia de 1921 a 1924, impulsó la creación del Departamento de Cultura Indígena, cuyo objetivo era incorporar las expresiones artísticas de los indígenas a la cultura nacional.

Por otra parte, para conformar un sistema educativo nacional, la SEP impulsó la alfabetización e instauró las Misiones Culturales con la finalidad de llevar la cultura a varios sectores de la población, creando plazas para maestros en conexión con las escuelas rurales. A pesar de sus carencias en su preparación folklórica, estos maestros demostraron un sincero deseo de colaborar en el rescate de las manifestaciones tradicionales. Generaron grandes cantidades de documentos y se abocaron a hacer transcripciones de música folklórica, bajo el cobijo (de manera informal) de Manuel M. Ponce, José Rolón y Francisco Domínguez. En 1926, el Departamento de Bellas Artes editó el primer trabajo de

investigación musical con la recopilación de melodías folklóricas realizada por Concepción Michel.

La SEP a través del Departamento de Bellas Artes (dirigido por Carlos Chávez) promovió la formación de archivos por medio de expediciones etnográficas a varias regiones del país, puestas también al servicio de la enseñanza de la música en las escuelas. Participaron en esas expediciones, Luis Sandi (jefe del Departamento de Música), Francisco Domínguez, Roberto Téllez Girón y Raúl Guerrero (recopiladores de música).

El Dr. José Manuel Puig Casauranc, quien sucedió a José Vasconcelos en la SEP en 1924, encomendó a Rubén M. Campos (literato y músico que ocupó el puesto de Nicolás León como profesor en el Museo Nacional desde 1922) la publicación de textos que sirvieran para orientar las investigaciones folklóricas, sobre todo a los maestros misioneros. Entre sus trabajos más importantes se encuentran: *El Folklore y la Música Mexicana* (1928), *El Folklore literario de México* (1929) y *El Folklore musical de las ciudades* (1930).

En 1931, Higinio Vázquez Santa Ana publica su *Historia de la canción mexicana*, en el que intenta "... una distribución geográfica de los cantos, menciona distintos géneros y no logra determinar como pretende, ni la estructura, ni el ritmo ni el metro de la canción" (Mendoza 1953: 98). Su presencia como funcionario de la SEP le permitió recopilar en varios estados de la república materiales para la formación de un archivo de folklore, por medio de encuestas y peticiones sobre fiestas y costumbres, y de esta manera reunir información de tradiciones folklóricas locales en diversos estados de la República Mexicana.

El Conservatorio Nacional de Música dirigido por Carlos Chávez durante los años 1930-1931, con el afán de intensificar la labor académica de los docentes, estableció las

academias de investigación: *Música popular; Historia y bibliografía y Nuevas posibilidades musicales* mismas que colaboraron en el incremento de documentos de folklore, al estudiar la música indígena, hispánica y mestiza de México.

Chávez promovió el ingreso de varios investigadores jóvenes a su plantilla docente, quienes contribuyeron al conocimiento y desarrollo de la investigación musical, tal es el caso de Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Jesús Carlos Romero (quien fundara en 1953 la Sociedad Mexicana de Musicología, en la que existió una sección de Folklore, dirigida por el maestro Francisco Alvarado Pier); Gerónimo Baqueiro Fóster (investigador, músico y compositor, que fundara la *Revista Musical Mexicana* en 1942) y por supuesto, uno de los investigadores más prolíficos de nuestro país, quien tuviera una actividad importante desde la década de los treinta, el folklorólogo, lingüista compositor y dibujante, Vicente Teódulo Mendoza.

Desde el año 1936 Mendoza trabajó para el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde dio frutos su primera publicación *Romance y Corrido* (1939). Posterior a ésta, el maestro Mendoza produjo una gran cantidad de investigaciones: *La décima en México* (1947), *La lírica infantil en México* (1951), *Panorama de la música tradicional de México* (1956). Como señala Miguel Olmos "... Vicente T. Mendoza, como folclorólogo y no como folclorista, resalta como una de las figuras más influyentes del estudio del folclor musical desde la década de 1940 hasta lo que en los últimos treinta años hemos llamado la etnomusicología" (Olmos 2003: 47).

A finales de 1934, Carlos Chávez y Luis Sandi, jefe del Departamento de Bellas Artes y jefe de la Sección de Música, respectivamente, patrocinaron la publicación de la *Historia de la música en México* de Gabriel Saldívar, basada en una investigación documental, pues como afirmó el autor "... optamos por ir a las fuentes de nuestra historia:

al Archivo General y Público de la Nación, la Sección de Manuscritos del Museo Nacional de Historia, el Archivo del Ayuntamiento de esta ciudad, [México] el de la catedral e iglesias principales de la localidad...” (1986: 6).

A pesar de que el resultado de estos esfuerzos no significó un avance en la investigación del folklore como ciencia, se notó un interés decidido por rescatar las tradiciones musicales populares e indígenas y como señaló la etnomusicóloga Irene Vázquez:

... la concepción oficial de lo indígena, que se complacía con las evidencias materiales del pasado prehispánico y al mismo tiempo estaba empeñada en desindianizar el presente cultural de las distintas etnias, propició algunos estudios referentes a ciertos aspectos importantes para lo que actualmente se denomina etnomusicología (1988:311).

Esta etapa estuvo caracterizada por el interés de sistematizar los trabajos de recopilación de varios investigadores, a través de panoramas de la música, la cual representó el inicio del fortalecimiento de los estudios de folklore.

La consolidación del folklore.

Correspondió a Ralph Steele Boggs, eminente folklorista norteamericano de la universidad de Carolina del Norte (con la valiosa ayuda del historiador e investigador Gabriel Saldívar y de Rafael Heliodoro), realizar la primera síntesis del material publicado hasta 1938 en lo concerniente al folklore, bajo un texto titulado *Bibliografía del Folklore Mexicano* (1939), no sin advertir Boggs que estaba incompleto “... porque se encuentran muy dispersos los materiales, y porque difícilmente se puede definir hasta donde llegan los límites del campo del folklore” (1939: 3).

La primer visita de Ralph Steele Boggs a nuestro país en 1938 fue un acontecimiento importante y trascendental para el desarrollo de los estudios folklóricos.

Boggs es considerado como el guía en la formación de algunos investigadores mexicanos: Vicente T. Mendoza, Raúl Guerrero, Gabriel Saldívar y Gerónimo Baqueiro Fóster. Tuvo contacto con la Sociedad Mexicana de Antropología, en la cual explicó el estado de las investigaciones folklóricas en nuestro país. En dicha conferencia, Boggs señaló la urgencia de fundar una Sociedad de Folklore filial a la de Antropología. Su sugerencia fue aceptada y en agosto de 1938 es creada la Sociedad Mexicana de Folklore “... resultando electos como secretarios el Prof. Vicente T. Mendoza y el Prof. Gabriel López Chiñas, y como tesorero el Dr. Raúl G. Guerrero; desde luego asistieron otras personas [...] como Virginia Rodríguez R., Andrés Henestrosa, Gabriel Saldívar, Frances Toor, etc” (Moedano 1963: 46). Dicha Sociedad fue en su tiempo el centro de la investigación folklórica en nuestro país, bajo la influencia de los estudios del tipo históricos y comparativos.

En 1945, Boggs crea un curso de Folklore General en la Escuela Nacional de Antropología donde resaltó la utilización del método Krohn el cual estudia las dimensiones temporales y espaciales de los hechos folklóricos, es decir, se clasificaban y ordenaban las manifestaciones folklóricas a partir de su recurrencia geográfica e histórica, por lo que es llamado también *histórico – geográfico*. Además asesoró “... el establecimiento de cátedras permanentes de investigación folklórica en la Universidad Nacional, el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional”² (Meierovich 1995: 167).

Como se ha mencionado, en la década de los treinta, la SEP promovió la formación de archivos por medio de expediciones etnográficas a varias regiones del país, puestas también al servicio de la enseñanza de la música en las escuelas. Dichas expediciones

² La Escuela Nacional de Música fue la primera y única institución pública en reconocer la Licenciatura en etnomusicología en 1985, bajo la coordinación del etnomusicólogo Felipe Ramírez Gil.

fueron las siguientes: *Jilotepec y Chalma* en el estado de México (1931); *Música yaqui* recogida en la ciudad de México (1931); *Tepoztlán* en Morelos (1933 y 1937); *Huizquilucan*, estado de México (1933); *Regiones yaquis, seris y mayos*, Sonora (1933); *San Juan de los Lagos*, Jalisco (1934) y *San Pedro Tlachichilco*, Hidalgo (1934). *Chiapas* (1934); *Puebla* (1938) y la sierra de *Nayarit* (1939). Participaron en esas expediciones: Luis Sandi, Francisco Domínguez y Roberto Téllez Girón. Estos trabajos de investigación presentaron una característica importante: al no contar el Departamento de Bellas Artes de la SEP con el equipo portátil de grabación, la anotación de la música en papel pautado tuvo que ser elaborada al dictado (en el momento de escucharla, se iba escribiendo) en condiciones muy desfavorables.

Las instituciones.

En los años cuarenta, aparecen elementos que permiten identificar otra manera de concebir y de entender el folklore. Se llevan a cabo investigaciones realizadas por especialistas (tanto de campo como de gabinete), en las que se intenta rebasar la mera descripción. El surgimiento de las instituciones coadyuvó al patrocinio de aquellas investigaciones.

Con el nacionalismo reinante, la hegemonía oficial trabajó en una política indigenista encaminada a “integrar” a las comunidades a la vida nacional desde una perspectiva evolucionista. Para cumplir con esos objetivos, se fundaron varias instituciones durante el Cardenismo y hasta el fin del sexenio de Alemán. “Fue entonces cuando se crearon el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), el Museo de Artes e Industrias Populares y el

Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, transformado durante el régimen del presidente Alemán en Instituto Nacional Indigenista (INI)” (Vázquez 1988: 315).

Steven Loza menciona que el INAH fue fundado en 1938 y tiene entre sus objetivos:

... el desarrollo de investigaciones y estudios que contribuyan a la comprensión científica y artística de la historia y arqueología de México. A través de métodos antropológicos y etnográficos aplicados ampliamente a las comunidades indígenas, un sustancial *corpus* de literatura y otros materiales han sido publicados (Loza 1990: 206).³

El mismo autor menciona que el INI fue creado en diciembre de 1943 y su propósito es “... concebir y coordinar el estudio de grupos indígenas a través de la investigación de campo y otros programas, con el objetivo específico de detectar problemas socio-culturales, buscar métodos de asistencia...” (Loza 1990: 208).⁴ Dichas instituciones fueron las primeras en recopilar grabaciones de campo en varios estados del país.

En la década de los cuarenta, Raúl G. Guerrero, sustituyó a Rubén M. Campos en el Museo de Antropología en la Sección de Folklore. Guerrero realizó investigaciones en los estados de Michoacán, Hidalgo, Chiapas, Veracruz y Puebla donde utilizaría el recurso del registro audiovisual interesándose más en las manifestaciones indígenas, sobre todo de las existentes en los estados de Oaxaca donde “... realizó la primera grabación de discos musicales y llevó a cabo el primer intento de cine etnográfico para el Instituto Nacional de Antropología e Historia” (Camacho 1988: 238).

³ “... the advancement of studies and research that contribute to the scientific and artistic comprehension of archeology and history of México. Through anthropological and ethnographic methods applied largely to the indigenous communities, a substantial corpus of literature and other materials has been published”. (*Idem*)

⁴ “... to conceive and to coordinate the study of indigenous groups through field research and other programs, whith the specific goal of detecting socio- cultural problems, to find methods of assisting...” (*Idem*)

A finales del gobierno de Alemán, Raúl Guerrero realizó un trabajo para la Sección de Investigaciones Musicales acerca del folklore en el Valle del Mezquital, en el estado de Hidalgo, en los barrios de El Progreso y El Carmen, abandonando su puesto de “Folklorista B” en el Museo de Antropología.

Dentro del Departamento de Música de la SEP, la Dirección General de Educación Estética creó a principios de 1945 una comisión de Folklore dirigida por Baltasar Samper. En enero de 1946, a iniciativa de Luis Sandi, se creó en el mismo Departamento de Música, la *Sección de Investigaciones Musicales* (SIM) con dos subsecciones: Investigación Folklórica e Investigación de Archivos. El 31 de diciembre de 1946, es creado el Instituto Nacional de Bellas Artes por decreto presidencial. Ante ese acontecimiento, al año siguiente, los Departamentos de Música y Folklore de la SEP, formaron el Departamento de Música del INBA.

El organismo que se encargó de la investigación musical en el recién creado instituto, siguió siendo la SIM, dirigida por Jesús Bal y Gay, siendo al mismo tiempo jefe de la subsección de investigación de música culta. Entre los objetivos de la SIM destacaron los siguientes: “1) investigación de la música folklórica mexicana, 2) investigación de la música culta mexicana antigua, 3) formación de los archivos correspondientes, 4) difusión de ambos géneros de música, mediante la publicación de los trabajos de la sección”.⁵

⁵ Archivo Histórico del Cenidim. Informe de labores de la SIM 1947-1948.

En ese momento, la SIM contaba con la participación de Baltasar Samper como jefe de la subsección de folklore; Julián Zúñiga como transcriptor de música; Raúl Hellmer, folklorista; Luis Herrera de la Fuente, encargado de la revisión de la música destinada al archivo de folklore y de la transcripción de la música recogida en discos; Braulio Muñoz, copista y Consuelo Hernández Anda y Guadalupe Ortiz, mecanógrafas.

La subsección de folklore se abocó entre otras cosas a la formación de un verdadero archivo folklórico musical, a la creación de un laboratorio de grabaciones, una fonoteca en la que figuraron además de las colecciones del instituto, las copias de los 97 discos de 78 rpm grabados en diversos lugares por Henrietta Yurchenco. Asimismo, la subsección emprendió la tarea de transcribir las grabaciones mediante el departamento de Audiotranscripciones.

Otra labor importante de la SIM, fue la grabación de materiales en discos de acetato y cintas magnetofónicas con aparatos mecánicos en 1947 gracias al trabajo de Raúl Hellmer quien inició su investigación en el estado de Morelos en la región de Cuautla.

En 1973, la SIM se adscribió temporalmente al Conservatorio Nacional de Música. En 1974, después de 28 años de existencia, las actividades de la SIM fueron asumidas por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim), fruto de un proyecto presentado por la entonces jefa de la Sección de Investigaciones Musicales Carmen Sordo Sodi, ante el Congreso Nacional Extraordinario de Música el día 16 de agosto de 1973. Actualmente en el Cenidim existen proyectos de investigación orientados a la etnomusicología: *Cancionero de pirecuas* de Hiram Dordelly y *Método de guitarra de golpe*, de Guillermo Contreras.

En la década de los cincuenta las culturas indígena y mestiza habían sido tomadas como símbolos de identidad nacional. Aunado a lo anterior, la generación de recursos a

través de la industrialización de la economía permitió el desarrollo de otras instituciones encaminadas a legitimar aquellos símbolos. Por un lado, el Museo de Antropología fue trasladado a su nueva sede; en la Universidad Nacional, se fundó el Instituto de Investigaciones Antropológicas. Ya bajo el sexenio de Luis Echeverría, se creó la Dirección General de Arte Popular como parte de la Subsecretaría de Culturas Populares y Educación Extraescolar de la SEP, la cual contó con un Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares, cuyo objetivo fue "... recopilar y estudiar todo lo relativo a la tradición oral, música, danza, artesanías, etc., con la finalidad de formar el Archivo Nacional de las Tradiciones y el Arte Popular..." (Moedano 1975: 9).

La Dirección General de Arte Popular se transforma en 1977 en la Dirección General de Culturas Populares (DGCP). Steven Loza señala en referencia a la DGCP: "El objetivo principal fue revivir y promover los valores culturales de varios grupos étnicos de México, rurales y urbanos" (Loza 1990: 205).⁶ En 1979 se crea el Departamento de Etnomusicología de la DGCP dirigido por Thomas Stanford.

Otra institución que se interesó en el estudio y recopilación de las danzas y bailes tradicionales fue el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan) fundado en 1972 y dirigido por Josefina Lavalle. Dicha institución contó con un departamento de Etnomusicología en el que participaron Mario Kuri, Joaquín Guzmán, Vicente Mendoza Martínez y Felipe Ramírez Gil. El estudio de las danzas implicaba la realización de "... registros coreográficos y musicales, a la vez que entrevistas de carácter etnológico a los danzantes, músicos y maestros; empleando toda clase de recursos técnicos, tales como grabadoras, cámaras fotográficas, cinematográficas..." (Moedano 1975: 17).

⁶ "The principal aim was to revive and to promote the cultural values of the various ethnic groups of México, both rural and urban" (*Idem*).

El Fonadan desapareció en 1986. Como resultado del establecimiento de programas y proyectos de etnomusicología en varias instituciones, varios organismos vinculados en ese momento al sector cultural de la Secretaría de Educación Pública, iniciaron reuniones de discusión para "... analizar la posibilidad de coordinar mejor nuestras actividades, encontrar mutuos apoyos en los programas de trabajo de cada institución, analizar los aciertos y detectar las lagunas en nuestro campo profesional" (Reuter 1985: 46). El resultado de dichas reuniones fue la creación del Consejo de la Música Popular Mexicana en mayo de 1984, conformado por las siguientes instituciones con sus respectivos representantes: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical: Hiram Dordelly y Guillermo Contreras; Dirección General de Culturas Populares: Jas Reuter y Susana Dultzín; Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana: Mario Kuri-Aldana y Joaquín Guzmán; Instituto Nacional de Antropología e Historia: Irene Vázquez y Gabriel Moedano; Instituto Nacional Indigenista: Armando Zayas y Jesús Herrera; Museo Nacional de Culturas Populares: Eblén Macari y Jorge Miranda. Después de 1985 se incorporaron al Consejo, la Escuela Nacional de Música con Armando Zayas y la Escuela Nacional de Danza Folklórica con Gonzalo Camacho como representantes.⁷

⁷ Dato proporcionado por Gonzalo Camacho en entrevista informal..

Los pioneros de la grabación.

La grabación fue sin duda un elemento importante para el desarrollo de la etnomusicología en México. A partir de las grabaciones de campo (*in situ*), los pioneros de esta técnica de investigación, tuvieron la oportunidad de volver a escuchar la música, de registrar testimonios orales y otros aspectos esenciales para la etnomusicología como son: función, uso, técnicas de ejecución, etc.

La existencia de registros sonoros permitió la posibilidad de transcribir la música de manera más precisa, (a pesar de las dificultades que representa utilizar la notación occidental) para el posterior estudio de su estructura. El desarrollo de la tecnología, y el interés de los investigadores por las culturas indígenas y mestizas, permitieron la creación de instituciones encargadas de la formación de archivos sonoros especializados en la investigación.

Como ya hemos señalado, correspondió a Lumholtz el iniciar la grabación de la música indígena a través de cilindros de cera. Sin embargo es hasta la llegada de la investigadora norteamericana Henrietta Yurchenco en el año 1941, cuando se inician las primeras grabaciones realizadas en discos gramofónicos, en compañía de Roberto Téllez Girón (folklorista de la Sección de Música) y del ingeniero John H. Greem, bajo el patrocinio de la Biblioteca del Congreso de Washington, el Instituto Indigenista Interamericano y la Secretaría de Educación Pública. Yurchenco realizó grabaciones en los estados de Nayarit, Michoacán, Chiapas, Chihuahua, Sonora, Jalisco y parte de Guatemala durante 1942-1946, 1964-1966, 1971-1972 y 1981. Los discos originales fueron entregados a la Biblioteca del Congreso de Washington, principal patrocinador de sus investigaciones. Actualmente existen copias de esos materiales en el Cenidim, en el Instituto Nacional Indigenista y en el Instituto Mexicano de la Radio.

Otro investigador norteamericano que generó grabaciones, ahora directamente en discos de acetato de corte directo, fue **José Raúl Hellmer Pinkham**, quien trabajara para el INBA de 1947 al año 1965. Durante el trabajo de campo realizado para la recién creada Sección de Investigaciones Musicales, Hellmer generó mas de novecientos documentos sonoros, así como varios informes de trabajo pertenecientes a las siguientes regiones: Cuautla, Axochiapan, Tlayacapan, Tepoztlán, Yauatepec en el estado de Morelos; Matamoras y Huauchinango en el estado de Puebla, así como un corto viaje al Istmo de Tehuantepec. Carlos Chávez describió este período de la siguiente manera: “ Por primera vez en nuestra historia, el Estado organizó, así, la investigación folklórica y musicológica según un plan sistemático y permanente...” (1952: 5).

Para cerrar la trilogía de investigadores norteamericanos que realizaron una labor de investigación en el ámbito de la etnomusicología, tenemos a Thomas Stanford (Yurchenco y Stanford todavía están trabajando activamente), quien desde 1967 realiza grabaciones de campo abarcando las regiones: Tierra Caliente en Michoacán; Costa Chica en Guerrero; los Altos de Chiapas y la zona Otomí del estado de Hidalgo. Por otra parte Stanford en colaboración con otros investigadores (Gonzalo Camacho, Guillermo Contreras, Hiram Dordelly) crearon un taller de etnomusicología en 1984 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, mismo que hasta la fecha sigue funcionando, como parte de la Coordinación de Etnología.

Son muchos los investigadores que han contribuido al conocimiento de la música tradicional mexicana dejando registros fonográficos a través de diversos documentos sonoros, entre ellos tenemos a: Carl Lumholtz, Henrietta Yurchenco, Raúl Hellmer, Federico Hernández Rincón, Carmen Sordo Sodi, Raúl G. Guerrero, Alfonso Ortega, Gonzalo Aguirre Beltrán, Concha Michel, Arturo Warman, Thomas Stanford, Jas Reuter,

Irene Vázquez, René Villanueva, Eduardo Llerenas, Gabriel Moedano, Guillermo Contreras, Hiram Dordelly, Felipe Ramírez Gil, Mario Kuri, Arturo Chamorro, Leticia Varela, Gonzalo Camacho y José Antonio Guzmán, por solo enlistar algunos.

En la actualidad existen varios archivos sonoros institucionales, que realizan esfuerzos por sistematizar, catalogar, conservar, preservar y difundir los diversos acervos sonoros. Destacan las siguientes por presentar grabaciones de campo de índole etnomusicológica: Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia; Fonoteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia; Fonoteca “Henrietta Yurchenco” del Instituto Nacional Indigenista (llamado a partir de mayo de 2003 Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas); El Archivo Sonoro de la Dirección General de Culturas Populares; La Fonoteca del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical; Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares de El Colegio de México.

Escuelas y diversos organismos.

Sin duda alguna, la etnomusicología ha generado grandes aportaciones a la investigación musical en México, por lo que es necesario reconocer la importancia de formar profesionales en la materia que generen nuevas formas de conocimiento. Presentamos aquí las escuelas que contemplan áreas de etnomusicología, así como organismos que contribuyen al desarrollo profesional de la misma.

- Escuela Nacional de Música. UNAM. Es la primera y única institución pública que reconoció a nivel licenciatura la etnomusicología. Actualmente el área de etnomusicología es dirigida por José Antonio Guzmán y entre su personal docente se

cuenta con la participación de Gonzalo Camacho, Rolando Pérez, Guillermo Contreras, Hiram Dordelly, y Felipe Ramírez.

- Escuela Nacional de Antropología e Historia. La etnomusicología existe como materia optativa dentro de la Coordinación de Etnología.
- Conservatorio Nacional de Música. Se imparte la licenciatura en Musicología donde incluyen el estudio de la etnomusicología, impartida por Clara Meierovich.
- Universidad de Guadalajara. Maestría en Ciencias Musicales con orientación en etnomusicología coordinada por Arturo Chamorro.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. Existe una línea de investigación relacionada con la etnomusicología.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cuenta con una fonoteca donde actualmente hay investigación etnomusicológica.
- Instituto Nacional Indigenista (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) Existe un departamento de etnomusicología.
- El Colegio de México. El Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios contempla una Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares donde participan etnomusicólogos en un proyecto interdisciplinario titulado: *La Décima y la glosa tradicionales en México, Puerto Rico y otros países hispánicos.*
- Colegio de Michoacán. Cuenta con proyectos de índole etnomusicológica.
- El Colegio de la Frontera Norte. Existen proyectos de índole etnomusicológica.
- Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social. UNAM. Cuenta con proyectos de investigación orientados hacia la etnomusicología.

- Centro de Apoyo al Desarrollo de la Etnomusicología en México A.C., dirigida por el grupo Tribu.
- Dos tradiciones A.C. Asociación que organiza encuentros de música mexicana tradicional y culturas musicales extranjeras conjuntamente. Además publica una revista bilingüe con el mismo nombre (editada por Lindajoy Fenley) con temas relacionados con la etnomusicología.

Fonografía mínima.

Debido a que la fonografía representa un gran esfuerzo por documentar los resultados de las investigaciones en el campo de la etnomusicología, en nuestro país contamos con una gran cantidad de documentos sonoros que nos permiten registrar, preservar, estudiar y difundir la música tradicional por medio de la edición de aquellos materiales.

Un acercamiento a la historia de la etnomusicología en México, estaría incompleto si no se tiene la posibilidad de escuchar la música (el objeto de estudio) que diversos investigadores han recopilado por medio de grabaciones *in situ* en diferentes momentos y épocas.

Presentamos a continuación, una pequeña muestra de ese gran universo:

1. Vázquez Valle, Irene (introducción). *Testimonio Musical de México*, México, INAH, 2002.

Este catálogo contempla 38 títulos de la colección *Testimonio Musical de México*, que el INAH editó originalmente en discos LP con grabaciones de diversos estados de la República de música mestiza e indígena (Coahuila, Chiapas, Chihuahua, D.F.

Durango, Guerrero, Jalisco, Michoacán Jalisco, Oaxaca, Veracruz, etc.) Actualmente toda la colección está disponible en discos compactos.

2. Llerenas, Eduardo. *Antología del Son de México*, México, Discos Corasón, 2002.

Gracias a un esfuerzo de más de 20 años de grabación, este trabajo salió a la luz pública en 1985 en formato de discos LP. Actualmente la antología se puede adquirir en tres discos compactos que contienen música de las siguientes regiones: CD 1. - Tierra Caliente del Balsas y del Tepalcatepec, Jalisco y Río Verde; CD 2. - Tixtla, Costa Chica, Istmo y Veracruz, CD 3. - Huasteca.

3. Stanford, Thomas. *El Son Mexicano*, México, Urtext Digital Classics, 2002

Contiene grabaciones de campo realizadas a lo largo de cuatro décadas, de la música mestiza mexicana.

4. *Cenidim*. Serie *Folklore Mexicano*. Además de los dos títulos incluidos en la discografía de Hellmer (capítulo IV,7 Discografía publicada), dicha institución generó los siguientes títulos:

Los conjuntos de arpa grande de la región planeca. Vol. IV, Grabaciones de campo: Guillermo Contreras, Serie Folklore Mexicano, 1990.

Conjunto de arpa grande en la región de occidente. Grabaciones de campo: Guillermo Contreras, Serie Folklore Mexicano, 1990.

Festival nacional de música y danza autóctonas, Vol. I, (varios intérpretes), 1984.

5. *Ediciones Pentagrama*. Esta disquera promovió grabaciones de música folklórica mexicana, generando varios títulos de los cuales destacan:

Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco. Sones Jarochos, Pentagrama, C P 050.

Encuentro de Jaraneros Vol. 1, 2, 3, 4 y 5 Grabaciones realizadas en Tlacotalpan, Veracruz, Pentagrama, CP 081, CP 082, CP 083, CP 252 y CP 255, respectivamente.

- Chilenas Descriptivas de Costa Chica*, Estampas de mi tierra, Los Chileneros de la Costa, Pentagrama, CP 115.
- Sones Huastecos*, Trío Xoxocapa, Vol. I y II, Pentagrama, CP 117.
- Al primer canto del gallo*, Grupo Mono Blanco, Pentagrama, CP 124.
- Son de Santiago*, [sones jarochos], Vol. I y II, Pentagrama, CP 186 y CP 187.
- Cuerdas de la Comarca Lagunera*, Colección de Música Popular, Pentagrama, CP 202.
- Música P'urhepecha*, Vol. 1, Orquesta de Cámara Kuerani/ Rocío Próspero, Pentagrama, PCD 218.
- Banda de Tlayacapan*, Danza de los Chinelos, Pentagrama, CP 224.
- Música Campesina de Querétaro*, Pentagrama, CP 232.
- La Boda Huasteca y otros sones*, Grabación de campo: René Villanueva, Serie Testimonios Musicales de México, IPN, Pentagrama, CP 289.
- Mariachi Tradicional Azteca, de Rafael Arredondo*, Vol. 1, Pentagrama, CP 313.
- Juan Reynoso*, Son, gusto, Paso Doble, Fox, Vals de Tierra Caliente, Pentagrama, CP 327.
6. *Fonadan*. El Fondo Nacional para el desarrollo de la Danza Popular Mexicana también publicó una amplia discografía como parte de su proyecto de difusión:
- Danzas de la región lacustre del estado de Michoacán*, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. I.
- Bailes y Danzas de Carnaval*, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. II.
- El Huapango*, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. III.
- Danzas Yalaltecas*, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. IV.

El Mariachi sin trompeta de la región Coca, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. V.

Sones y Chilenas de Guerrero y Oaxaca, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. VI.

Los tocotines, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. VII.

Sones del Istmo de Tehuantepec, vol. VIII.

Danza de los jardineros, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. XI.

Bailes y Danzas Tradicionales de Yucatán, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. XIII.

Danza de la Conquista, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. XIV.

Arcángeles entre Valses, Chotes y Menuetes, Música de las Danzas y Bailes Populares de México, vol. XV.

Sones de Mariachi a la manera antigua, con el Mariachi Auténtico de Jalisco, Música de los Bailes y Danzas tradicionales de México, vol. XVI.

Danzas de la meseta Tarasca, Música de los Bailes y Danzas tradicionales de México.

Finalmente, la etnomusicología en México presenta cambios metodológicos que le permiten reinterpretar el significado que los diferentes grupos sociales le atribuyen al hecho musical.

Cada vez es más evidente que los temas y objetos de estudio se extienden a los fenómenos musicales urbanos (rock, jazz, reggae, etc.) así como al estudio de las músicas comerciales de masas. Las formas tradicionales de seleccionar los datos, de interpretarlos y por consiguiente la integración de hipótesis, se desarrollan de la mano de nuevos enfoques metodológicos: la lingüística, la semiología musical, “la etnoteoría, llamada también etnociencia o nueva etnografía, que responde a los lineamientos de la antropología cognoscitiva” (Pérez Fernández: 1), el estructuralismo y el marxismo.⁸

Debido a que nuestro país no escapa a los intereses de la globalización, creemos que la etnomusicología debe integrarse con otras disciplinas en el conocimiento de la música como estructura y como cultura, es decir, cualquier evento musical tiene una explicación en el ámbito sonoro y cultural. De esta manera, es necesario comprender su relación con otras disciplinas afines como son: la Musicología histórica, Folklorología, Estudios culturales, Antropología cultural, Semiología, Sociología, etc.

El gran reto de la etnomusicología es descifrar la importancia que tiene el individuo en el desarrollo de la música como sistema de comunicación, es decir, entre quien produce la música y quien la escucha a través de canales de distribución y transmisión, pues finalmente, como señaló el etnomusicólogo John Blacking, la música es un *evento sonoro humanamente organizado*.

⁸ Información obtenida de: Pérez Fernández Rolando, *Nuevos enfoques metodológicos*, (Nuevos rumbos en la etnomusicología), Inédito.

III. RAÚL HELLMER Y EL TRABAJO DE CAMPO.

III.1 Apuntes biográficos de Raúl Hellmer.

Joseph Roaul [sic] Hellmer Pinkham nació el 27 de octubre de 1913 en Filadelfia, Pennsylvania. Proveniente de una familia que disfrutaba de la música, Hellmer estudió en forma autodidacta varios instrumentos musicales, incluidos el piano y la guitarra. Cursó en su ciudad natal estudios universitarios en el área de las humanidades, dedicándose al mismo tiempo a la fotografía de manera profesional, así como a la locución en la estación de Panamerican Radio en Filadelfia.

Raúl Hellmer tuvo su primer acercamiento con la cultura musical mexicana alrededor de 1941 a través de un disco de sones jarocho, en el que *El siquisirí* le permitió entrar en contacto con la música folklórica de nuestro país. Después de esta experiencia, Raúl Hellmer (nombre con el que fue conocido en México) aceptó un trabajo de superintendente en un campamento de trabajadores mexicanos que construían el ferrocarril. Allí, se deleita escuchando canciones mexicanas de diferentes regiones, debido a que los trabajadores procedían de diversos estados de la república mexicana. Un año después, el campamento es cerrado y decide emprender la búsqueda de aquel sonido directamente de los músicos mexicanos *in situ*, renunciando a todo en su país de origen.

De su presencia en México el mismo señaló: "... había la posibilidad de una beca para México por dos meses [...] Me arreglé con la Sociedad Filosófica Americana y agarré mis chivas en un carro viejo que tenía..." (García Flores 1990:46). En una carta enviada a Carlos Chávez el 24 de marzo de 1949, en la que le solicitó su intervención para solucionar un

problema migratorio, afirma que llegó a nuestro país el 11 de Septiembre de 1945 en calidad de turista y en compañía de su primera esposa.¹

Desde muy joven Hellmer tuvo problemas de salud. Lo habían operado de la espina dorsal y padecía de miopía, lo que le valió para no ingresar al ejército pues soplaban vientos de guerra. Al arribar a México se desplazó al estado de Guerrero, donde enfermó gravemente al ser picado por un “mosco de esos que traen paludismo”² y estuvo en cama por varios meses. En estas condiciones, Hellmer necesitó ayuda hasta para probar alimentos. No obstante lo difícil que debió ser este tiempo, años después lo describiría como algo afortunado, pues le permitió alargar su estancia en México. El médico le diagnosticó fiebre reumática cardíaca recomendándole regresar a un clima más benigno, por lo que se traslada a la región de Cuautla en el estado de Morelos donde inicia su trabajo de investigación antes de ser contratado por la recién creada Sección de Investigaciones Musicales del INBA.

Su padre un tanto estricto (ingeniero en máquinas industriales), debido a un viaje de trabajo a la población de Zacatepec en México, encuentra a Hellmer en un pueblo tan pequeño en condiciones no adecuadas (bajo los criterios del padre), que rompe relaciones con él, pero gracias al apoyo económico de su madre, Hellmer continúa el trabajo de investigación por su cuenta.

No es difícil imaginar a Raúl Hellmer en su *chevrolito* modelo 1936, recorriendo en 1947 una gran variedad de caminos, bosques y montañas para establecerse en las hospitalarias tierras del estado de Morelos. Por supuesto, cargando su grabadora de discos (ya que en ese tiempo todavía no existían las de cintas), equipo fotográfico, discos vírgenes y una pesada

¹ Archivo Histórico del Cendim, correspondencia, SIM.

² Información proporcionada por José Antonio Hellmer en entrevista realizada el 15-11-03.

planta de luz para realizar sus primeras grabaciones de música folklórica mexicana en la región de Cuautla.

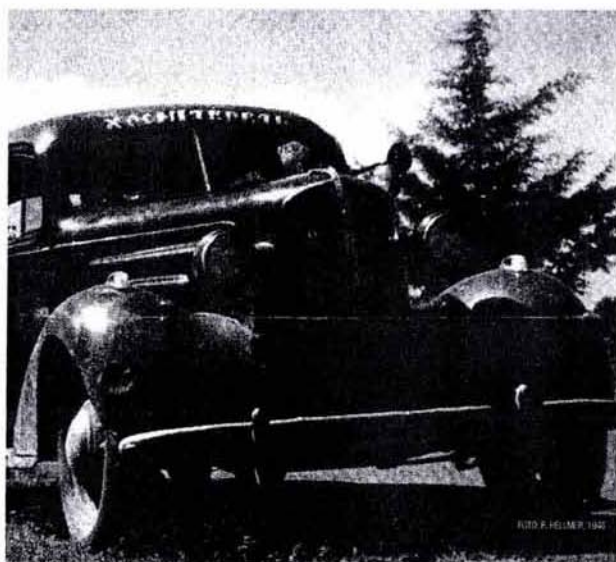


Foto: CD 30 aniversario luctuoso. Homenaje a Raúl Hellmer.

Hellmer era muy sensible a los valores humanos universales y creía que la música podía lograr la hermandad entre los hombres. De pensamiento pacifista, consideraba fundamental el entendimiento de su país con los demás países del resto de América para formar alianzas contra el nazismo. En ese contexto, inició el estudio de la música tradicional.

Su interés por identificarse con la cultura mexicana le originó la necesidad de aprender náhuatl como herramienta fundamental en su trabajo de recopilación. Gracias a este recurso Hellmer tuvo la oportunidad de relacionarse de manera más cercana con los músicos, influyendo positivamente en su condición de *extraño*. Así, en julio de 1948 en la región de Cuautla, decide intercambiar clases de inglés por el aprendizaje del idioma náhuatl.

Hellmer conocía libros relacionados con el folklore musical de México de otros investigadores: *Romance y Corrido* de Vicente T. Mendoza, *Instrumental Precortesiano* de Mendoza y Castañeda; *El Folklore y la Música Mexicana* de Rubén M. Campos, por mencionar algunos. Debido al conocimiento obtenido con la lectura de estos materiales y como parte de la investigación documental que realizaba simultáneamente al trabajo de campo, nuestro autor poseía elementos contextuales e históricos que le permitieron realizar comparaciones, como se demostrará en el apartado IV.5 Análisis del diario e informes de campo...

Ya recuperado físicamente y después de casi un año de intercambio epistolar con Baltasar Samper, encargado de la Sección de Folklore de la Sección de Investigaciones Musicales, éste le ofreció la única plaza disponible con una modesta retribución: su salario serían \$225.40 pesos, a los que le añadirían \$100 para gastos personales y \$102 por concepto de viáticos. Un total de \$427. 40 pesos mensuales no desanimaron a Hellmer quien, de esta manera, quedó formalmente contratado como *Folklorista "A"*, el 1º de septiembre de 1947 (Archivo Histórico del Cenidim, correspondencia, SIM).

Entre 1947 y 1952, Hellmer realizó un exhaustivo trabajo de campo, adoptando ciertas técnicas de investigación: grabación, fotografía, (actividad a la que se dedicó junto con el trabajo social en su ciudad natal), entrevista, observación y la medición de instrumentos musicales. Al transcurrir el primer año de actividad, inició la redacción de sus informes de trabajo basados en las notas de su diario de campo, los cuales correspondieron a las regiones de Cuautla, Tepoztlán, Tlayacapan y Axochiapan en el estado de Morelos; Matamoros y Huauchinango en el estado de Puebla, como bases de operación, así como un informe de un corto viaje al Istmo de Tehuantepec. Es interesante observar el cuidado y la disciplina que tenía para escribir, no dejó un solo día en el tintero a excepción de los momentos de

enfermedad, lo que le permitió formar un archivo que documenta parte de la historia de la etnomusicología en México.

Generó 226 grabaciones en discos de acetato que conformaron más de novecientos documentos sonoros en esa primera etapa, así como varias cuartillas con descripciones y observaciones de sus viajes. Formuló cientos de fichas de informantes que le permitieron organizar y sistematizar los datos.

Hellmer no se limitó a grabar música de influencia indígena, también se interesó por los sones, corridos, canciones, huapangos, chilenas y demás géneros surgidos en la época colonial. La única limitación que le exigió la Sección de Investigaciones Musicales fue no grabar la música de composición reciente, o la que era reproducida en la radio.

La grabación fue un paso importante en el proceso de investigación al permitir organizar, proteger, estudiar y difundir la música folklórica mexicana, lo que permitió a Hellmer formar posteriormente el Archivo de Folklore y el Laboratorio de Grabaciones para el INBA, el cual no sólo se dedicó al registro de la música folklórica, sino también de “... conciertos sinfónicos y de cámara, programas de canto y danza; recitales poéticos, conferencias sobre letras, arquitectura, seminarios sobre artes plásticas, seminarios sobre danzas, documentos musicales para uso teatral [... es decir,] de todos los aspectos sobresalientes de las actividades, por así llamarlas, sonoras, del Instituto” (Instituto Nacional de Bellas Artes 1958: 147).



J R Hellmer, Jefe del Laboratorio de Grabaciones.
Foto: Memoria de Labores del INBA.

Hellmer sabía explicarle a la gente de manera muy sencilla la misión de su trabajo, aunque muchas veces tenía que agregar algunos detalles de su vida personal para crear un ambiente de confianza. La observación y el manejo sencillo del lenguaje, fueron elementos que desarrolló ampliamente para ganarse la aceptación de la comunidad y en especial, la de los músicos, como bien señala Lindajoy Fenley: “ Los apodos como *Gringo Jarocho* y *Huasteco de Filadelfia* reflejan el cariño y la admiración que muchos mexicanos tuvieron hacia Raúl Hellmer” (2001:18).

Por supuesto que el ejecutar instrumentos tradicionales como la jarana, la huapanguera, la guitarra sexta y el arpa le permitió entablar otro nivel de comunicación. Su congruencia ante el trabajo nos permite recordarlo en un festival, con motivo de las fiestas del 16 de Septiembre en una escuela de Tlayacapan, en la que, además de dirigir a los alumnos, él mismo interpretó algunos *gustos* del estado de Guerrero. Este tipo de actividades le valieron para ganarse la confianza de los músicos, que en un principio pensaron que las grabaciones serían utilizadas para burlarse, para venderse en E.U., o para el cine. Hellmer lo expresó así:

“Es en Morelos, Puebla y Guerrero, donde empecé a desarrollar las técnicas de entrevistar a la gente, a lograr la información y a ganarme su confianza; cosas que no me costaron demasiado trabajo” (Archivo Histórico del Cenidim, Informe de la región de Tlayacapan).

A pesar de tener experiencias desagradables en el trabajo de campo, nunca perdió el interés por estudiar la música tradicional. Su interés por la cultura lo llevó a formar una colección de instrumentos musicales, muchos de los cuales fueron encontrados en los pueblos (sobre todo flautas de barro) y otros fueron comprados a los informantes.

Al recorrer muchos caminos accidentados, su automóvil de toda la vida bautizado como el *Xochitépetl* (cerro de las flores) sufrió muchos daños. Uno de tantos contratiempos que vivió: en una ocasión, su automóvil se descompuso en el tramo de la carretera que va de Pachuca a Tizayuca en el estado de Hidalgo. Ningún camión accedía a empujarlos, hasta que un chofer le explicó que nadie le ayudaba porque los oficiales de la entonces SCOP (Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas) habían cancelado el servicio de grúas y multaban a quien hiciera un remolque. Ante esa situación, Hellmer decidió mandar a su familia en autobús a México y él tuvo que caminar más de cinco kilómetros a Tizayuca para buscar un mecánico.

Por esa razón, Hellmer siempre habría preferido tener un *Jeep*, que nunca llegó, puesto que una gran cantidad de problemas económicos le aquejaban impidiéndole satisfacer esa necesidad apremiante para su trabajo. En ocasiones se vio obligado a buscar *chambitas* para sufragar sus gastos: aceptó reparar radios, dar clases de inglés, alquilar su planta de luz, intercambiar fotos en lugar de dinero, e incluso, la venta de algunos instrumentos musicales personales.

Hellmer hizo un paréntesis en el trabajo de campo, y viajó a E.U. del 5 de Junio al 31 de Julio de 1950, con algunas comisiones de la Sección de Investigaciones Musicales. Aprovechó para realizar un listado de los discos de música de todo el mundo y sobre todo de América Latina (más de 1600 volúmenes) que coleccionó durante nueve años, con miras a que el INBA los adquiriera, pues consideraba que estando en México dicha colección sería mejor utilizada. En una carta fechada el 15 de agosto de 1951, Carlos Chávez le solicitó que le indicara el precio de los discos para evaluar la posibilidad de comprarlos. Hellmer sugirió que el instituto pagara el traslado de los mismos cuyo costo era de \$2,500 pesos, y en caso de que no existiera el interés por adquirirlos, devolvería el dinero. Hasta la fecha no se sabe donde quedó físicamente dicha colección. (Archivo Histórico del Cenidim, correspondencia, SIM)

Raúl Hellmer trabajó por la música mexicana contra viento y marea, con y sin dinero, durante los cuatro años nueve meses que duró su trabajo de campo de manera sistemática. Soportó infecciones, laringitis, asma, dolores de muelas, presión baja y trastornos cardíacos, sin embargo, nunca perdió el interés en seguir rescatando sonos, gustos, peteneras, malagueñas, huapangos, corridos, canciones, y danzas.

En 1952, ante la falta de presupuesto para continuar con el trabajo de campo, Hellmer entregó su renuncia, aunque llegó a un arreglo con Samper: seguir trabajando en la oficina de la ciudad de México, copiando sus discos y los de Henrietta Yurchenco (grabados éstos de 1944 a 1946) en cintas magnetofónicas con la finalidad de proteger los originales y que se pudieran transcribir.

El 6 de Abril del mismo año, llegó a la ciudad de México, a las tres de la tarde, iniciando sus nuevas labores en la oficina de la Sección de Investigaciones Musicales. Quién mejor que el propio Hellmer, para describir la situación:

...Así ha terminado cuatro años, nueve meses de trabajos más o menos continuos de investigación en el campo. A ver si el gobierno, algún día despierta a la pérdida cultural inestimable que va a sufrir por no seguir apoyando estos trabajos que se han desempeñado, tal vez inadecuadamente en muchas maneras, pero con algunos sacrificios personales y con el afán de empezar una obra cultural de verdadero valor para México y para el mundo entero³ (Diario de campo: 190).

Para Raúl Hellmer, la difusión de los materiales recopilados a través del trabajo de campo, era la consecuencia lógica del trabajo de investigación. Produjo 96 programas de radio en los años 1966-1969 a través de una serie titulada: *Folklore Mexicano* en Radio Universidad, y 25 de televisión: *Flor y Canto* considerado en su tiempo como "... la más seria producción realizada en la televisión mexicana acerca del folklore"⁴ en el canal 11 y canal 4 sin percibir ingreso alguno. Impartió la cátedra de *La música y el hombre* en la Universidad Iberoamericana, así como cursos de verano en la UNAM relacionados con el folklore musical.



CONFERENCIA EN CANAL 4, 1963

Foto: CD 30 aniversario luctuoso. Homenaje a Raúl Hellmer.

³ En esta cita y las subsiguientes del diario e informes de campo de Hellmer, se respetará la redacción, ortografía y subrayados originales.

⁴ *El Día*, 15 de agosto de 1971.

Escribió algunos artículos de diferente índole: “La música mexicana indígena de hoy”, en el que aborda ciertas características de la música prehispánica y sus reminiscencias en la música indígena actual, a partir del estudio de los instrumentos. “La música mestiza”; donde explica el desarrollo de algunas danzas (Moros y cristianos, Los pastores y Los santiagueros) así como de algunos géneros surgidos en época colonial: el corrido, son jarocho, huapangos, sones michoacanos y sones jaliscienses. Ambos trabajos fueron publicados en inglés originalmente en la revista *Toluca Gazzete*, y traducidos posteriormente en *Heterofonía* por Ana Lara. “Los tesoros musicales perdidos de Guerrero”; publicado originalmente en *Western Folklore*.

Otros artículos inéditos son: “Proyecto para una institución descentralizada para la investigación, fomento y difusión de la música popular y folklórica mexicana”; en este artículo, Hellmer señala cuales debían ser los fines de la investigación folklórica en referencia a la difusión de música *pseudo-ranchera* y *malhecha* en algunos medios de comunicación. Debido a esto, propone la creación de un instituto que aglutine el estudio del folklore a través de cuatro puntos: Investigación, Divulgación y enseñanza escolar, Divulgación extraescolar y Fomento de la música popular. “Algunas sugerencias sobre los aspectos folklóricos del trabajo de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA para 1954”, en el que propone formas de mejorar los trabajos de dicha Sección, específicamente en lo relacionado con el trabajo de campo, de archivo, y de divulgación de los materiales recopilados, sobre todo en las escuelas. Éstos dos últimos artículos, fueron escritos en coautoría con el investigador (y su compadre) Federico Hernández Rincón. Hellmer escribió una gran cantidad de notas y reseñas de discos en revistas, boletines y periódicos, así como sus informes y diarios de campo. A su muerte, dejó pendiente una monografía: *Afinaciones de jaranas*, que incluía descripción, modos de ejecución y “pisadas”.

Por otra parte “... algunos de sus sueños importantes (la creación de un Instituto Mexicano del Folclor y un Museo de instrumentos prehispánicos y coloniales) todavía flotan con sus cenizas en esa vasta extensión acuática frente a las costas jarochoas y huastecas.” (Fenley 2001:20)⁵. Su pasión por la vida y su entusiasmo por las manifestaciones culturales le permitieron establecer vínculos sólidos con la cultura mexicana. Como señala Gonzalo Camacho: “...Raúl Hellmer fue capaz de jugar con las identidades, fue jarocho, como también huasteco, michoacano y poblano; en una palabra, mexicano. Pero no desde el discurso oficialista que siempre ha tenido como meta desdibujar la pluralidad cultural, sino como el mexicano que se reconoce en lo diverso” (2002:3).

Hellmer aportó elementos importantes no solo al desarrollo de la etnomusicología en México, sino también a la educación, a través de su labor de difusión. Realizó un número importante de grabaciones para incrementar el acervo y el conocimiento actual del folklóre. Tuvo la capacidad de relacionarse con los hombres que generan y reproducen la música, compartiendo sus vivencias, sus problemas, pero también los momentos de fiesta. Esto le permitió un acercamiento más humano. Finalmente, la importancia del trabajo de Hellmer fue la reivindicación de lo que el antropólogo Guillermo Bonfil llamó, el *México Profundo*.⁶

Raúl Hellmer se casó por segunda vez en México por el civil, con Emilia Miranda Santana, procreando seis hijos: Salvador Helios, Xóchitl, María Elena, Raúl Cuauhtémoc, José Antonio y Lucero. De ellos, José Antonio Hellmer se ha encargado de reunir y difundir los materiales que su padre generó en diferentes etapas e instituciones a través de la

⁵ Lo cual permite vislumbrar la influencia Boasiana en el periodo histórico señalado, ya que Franz Boas fue quien impulsó la formación de museos.

⁶ “El México profundo está formado por una gran diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales que constituyen la mayoría de la población del país. Lo que los une y los distingue del resto de la sociedad mexicana es que son grupos portadores de maneras de entender el mundo y organizar la vida que tienen su origen en la civilización mesoamericana, forjada aquí a lo largo de un dilatado y complejo proceso histórico”. (Bonfil 1990: 21)

Fundación Hellmer. José Raúl Hellmer Pinkham falleció a los 58 años de edad en el Hospital Inglés, víctima de una deficiencia renal y derrames cerebrales el 13 de agosto de 1971. Sus cenizas fueron esparcidas por sus familiares y amigos sobre el mar de San Juan de Ulúa en el Golfo de México, donde los músicos jarocho lo homenajearon como Hellmer habría querido: con música.

Finalmente, estos apuntes biográficos nos permiten ubicar a Raúl Hellmer desde varios ángulos. Podemos percibir al Hellmer investigador, músico, maestro, hombre, padre, es decir, el Hellmer humano, "... que nos cuenta de este mundo del que está maravillosamente enamorado y que vive con una pasión y una alegría que no conocerán desfallecimientos ni mucho menos traiciones". (Melo 1990: 41). Esta manera de ver la vida se ve reflejada en la pasión con que se entregaba al trabajo de campo, las grandes cantidades de materiales folklóricos que recopiló y su interés en establecer relaciones más cercanas con los informantes.



Foto: CD A la trova más bonita de estos nobles cantadores... Fonoteca INAH.

III.2 Comunidades donde Hellmer realizó trabajo de campo.

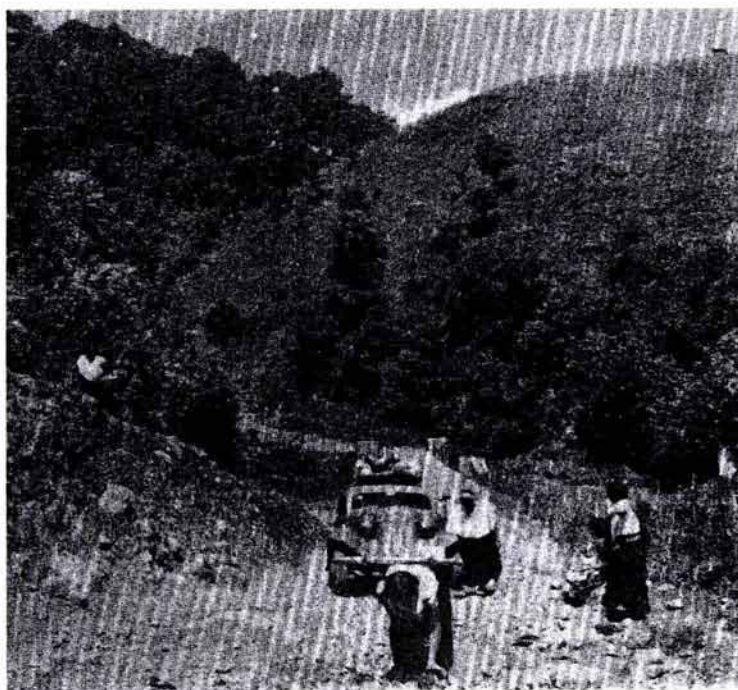
Durante el periodo bajo estudio (1947 – 1952), Raúl Hellmer formuló siete informes de trabajo que correspondieron a diversas regiones como centros de operación (esta categoría representa el lugar donde Hellmer tenía sus pertenencias y donde instalaba el “estudio de grabación”). Hellmer se trasladó a diferentes comunidades, donde realizó sus investigaciones dependiendo de los contactos generados, el tipo de festividades, celebraciones, o las citas con informantes, con la idea de recopilar directamente documentos folklóricos. Si bien en un principio la Sección de Investigaciones Musicales del INBA adoptó una división del territorio a estudiar mediante itinerarios previstos, en el que estuvieran comprendidos –hasta donde fuera posible– diversos grupos étnicos y lingüísticos, Hellmer trabajó principalmente en la zona de lengua náhuatl.

Como se podrá observar en los mapas siguientes, Hellmer realizó una secuencia lógica en las rutas de investigación, relacionadas en primera instancia con el tipo de caminos y carreteras, y el medio de transporte que utilizó para desplazarse (automóvil particular), pero también y en mayor medida, por darle continuidad a la recopilación de materiales, ya que nuestro investigador regresaba constantemente a ellas para tener presencia con los músicos, corroborar información o ampliarla, y por consiguiente obtener más datos.

Por otra parte, Hellmer distribuyó (de manera personal) el tiempo de estancia en cada región o comunidad, dependiendo de las necesidades y exigencias del propio trabajo de campo, por lo que se podrá observar que no hay homogeneidad en dichos periodos de estancia. Finalmente, es importante señalar que Hellmer procuró tener referencias históricas y culturales mínimas o conocimiento de algunas tradiciones populares de las comunidades,

por lo que era práctica común realizar pequeños viajes exploratorios a ellas, estando todavía instalado en otras regiones.

La información sobre estas comunidades fue retomada de la lectura del diario e informes de campo y representan los pueblos donde fue más fructífero su trabajo de recopilación, generando grandes cantidades de documentos sonoros así como de entrevistas. Por lo tanto, estos lugares no son todas las referencias que se encuentran en sus notas.



Hellmer abriéndose camino en uno de sus viajes.

Foto: *Heterofonía* Núm. 102-103, enero - diciembre 1990. Archivo Cenidim.

MORELOS.

Región de Cuautla. (Periodo de estancia: septiembre de 1947 a diciembre de 1948).

Tetelcingo, Xochimecatzingo, Cocoyoc, Tenextepango, Cuitlixco, Amilcingo, Atlatlahuacán, Amayuca, Villa de Ayala, Jonacatepec, Pasulco, Yautepec, Buenavista de Cuéllar (Guerrero).

Región de Tepoztlán. (Periodo de estancia: enero de 1949 a julio de 1949). Santiago Tepetlapa, Ocotepec, Itzamatitlán, Ixcatepec, Gabriel Mariaca (Santa Catarina), San Juan Tlacotenco, Santa Catarina Tlayecán.

Región de Tlayacapan. (Periodo de estancia: julio de 1949 a octubre de 1949). Yautepec, San Andres Cuauhtempa, San José Laureles, Nepopoalco, Atlatlahuacán.

Región de Axochiapan. (Periodo de estancia: de octubre de 1949 a enero de 1950). Tzompahuacán, Tepalcingo, Jolalpan (Puebla), Zacualpan.

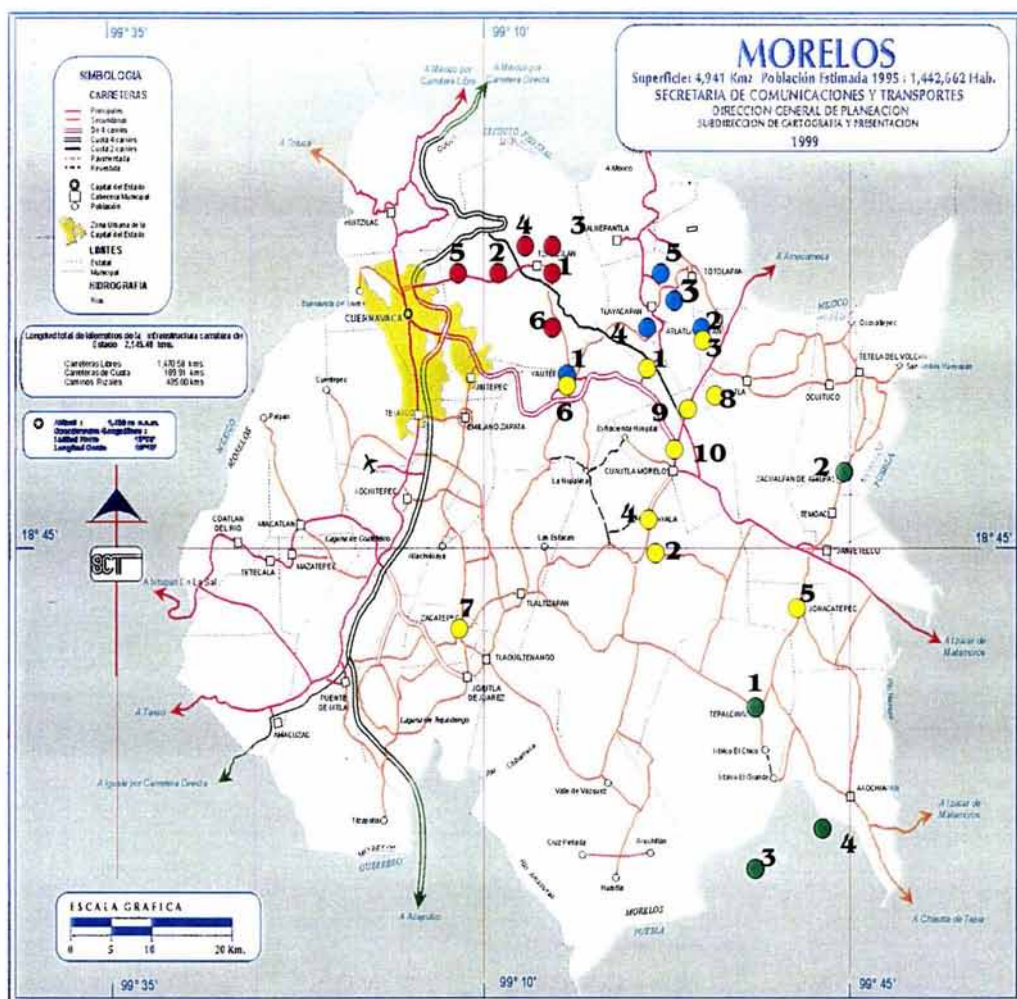
PUEBLA.

Región de Matamoros. (Periodo de estancia: de enero de 1950 a julio de 1951, interrumpido por un viaje a E.U. en los meses de junio y julio de 1950) Casa Blanca, Zolonquiapan, Tilapa, Rabozo, San Juan Epatlán, San Martín Totoltepec, San Felipe Xochiltepec, Ayutla, Tejalpa (Morelos), Teopantlán, San Nicolás, Colón. Izúcar de Matamoros, Villa Juárez

Región de Huauchinango. (Periodo de estancia: de agosto de 1951 a mayo de 1952). San Miguel Acuautila, Patoltecoya, Mecapalapa, María Andrea.

OAXACA (ISTMO DE TEHUANTEPEC) Agosto de 1952.

Ixtepec, Juchitán.



III.3 Descripción y contexto del diario de Hellmer y de sus informes de campo.

Con base en la lectura y el estudio del diario e informes de campo de Hellmer, se seleccionaron los fragmentos que mejor ejemplifican su manera de entender y de hacer el trabajo de campo: la forma de acercarse a la gente, qué datos eran los que más le interesaban, cómo lograba hacer las grabaciones, qué tipo de música, y qué técnicas de campo utilizó.

Para identificar dichas características, fue necesario agrupar en un cuadro referencial los datos más importantes, que nos permitieran realizar generalizaciones. Como primer punto, se leyó el diario de campo, debido a que Hellmer registró sus actividades día tras día. Posteriormente y una vez identificados los datos que nos interesaron, fue necesario ahondar en ellos a través de sus informes.

Si bien Raúl Hellmer trabajó para el Instituto Nacional de Bellas Artes a través de la Sección de Investigaciones Musicales (SIM) de 1947 a 1965 y formó un archivo de música tradicional mexicana a través de sus grabaciones de campo - realizadas directamente en discos de acetato y copiadas en cintas magnetofónicas -, nosotros delimitaremos el estudio del trabajo de campo al período comprendido de 1947 a 1952, por ser una etapa importante y productiva del mismo. Carlos Chávez, en *Música Folclórica Mexicana* opinó de dicho período: "Por primera vez en nuestra historia, el Estado organizó, así, la investigación folklórica y musicológica según un plan sistemático y permanente, con la convicción de que esta clase de estudios no deberán tener solución de continuidad en el futuro" (1952: 5).

Previo a su ingreso a la recién creada Sección de Investigaciones Musicales, Hellmer mantuvo un intercambio epistolar con Baltasar Samper, en el que podemos

identificar algunas características del trabajo de campo con base en el objetivo planeado, es decir, la creación de archivos sonoros de música folklórica mexicana. Samper le sugiere que realice un plan de trabajo para el mes de septiembre (1947), en el que Hellmer incluiría un itinerario y calendario aproximado de labores.

Tipo de material a grabar (objeto de estudio).

La Sección de Investigaciones Musicales (SIM) contaba con unas normas de trabajo que tenían como objetivo generar cierta homogeneidad en las investigaciones. Baltasar Samper le envía a Hellmer una copia de dichas normas, de las cuales destacan las siguientes:

... su investigación no se limita a lo que se supone indígena, sino a todo el repertorio que se le ofrezca – música indígena, si la hay, y música importada durante el tiempo de la colonia- Ud. tendrá a su cargo la investigación en la zona en que se encuentren grupos de población indígena de lengua nahuatlaca. Esta zona comprende parte de los estados de Morelos, México, Puebla, Guerrero y D.F. que dejaremos para más adelante (Archivo Histórico del Cenidim, correspondencia, SIM).

La única limitación que le exigió la Sección de Investigaciones Musicales, fue no grabar la música de composición reciente, que en ese momento podían ser las canciones de Agustín Lara o de Gonzalo Curiel, o la que era reproducida en la radio.

Baltasar Samper le pidió como requisitos para poder integrarse a la SIM la “... capacidad para tomar dictados al hilo de piezas; conocimiento de la afinación exacta de los instrumentos a través del diapasón; descripción de acordes en su posición exacta y manejo de las fórmulas rítmicas de acompañamiento.” (Archivo Histórico del Cenidim, correspondencia, SIM). Dentro de las normas existió un apartado donde de manera muy puntual se describe que tipo de música es la que interesa para formar archivos:

- Canciones, sones, corridos, romances, etc.
- Canciones y juegos de niños (con música) describiendo los juegos detalladamente

- Bailes, danzas y comparsas (descripción) acontecimiento que conmemora, instrumentos musicales y objetos utilizados, etc.
- Música instrumental
- Pregones típicos y toda clase de música que pueda considerarse que tenga carácter folklórico. (Archivo Histórico del Cenidim, correspondencia, SIM))

Instrumentos Musicales

De igual manera que con las grabaciones, la Sección de Investigaciones Musicales contaba con normas para el estudio de los instrumentos musicales, entre las cuales destacan las siguientes:

... cuando no sean los usuales, comúnmente conocidos, describirlos detalladamente (denominación, construcción, medidas exactas, material de que son hechos, afinación, extensión, calidad de timbre, etc.) además tomar fotos...

... cuando se hagan grabaciones de documentos en que intervengan instrumentos, antes de grabar debe ser anotado cuidadosamente un esquema de los acordes (exactamente precisados, en las posiciones en que aparezcan) y de las figuras rítmicas que ejecutan los instrumentos de acompañamiento (guitarras, jaranas, arpas, etc.)...

Guitarras.- No hay necesidad de describir la guitarra sexta española (afinada mi, la, re, sol, si, mi) pero sí todas las demás variedades, con el número de cuerdas, afinación, dimensiones, etc... (Archivo Histórico del Cenidim, correspondencia, SIM).

Estas normas implementadas para el trabajo de campo tenían como objetivo, el sistematizar de alguna manera toda la labor de investigación que se generara dentro de esta institución y por otra parte, nos permite tener un punto de partida y conocer de manera más precisa las características del trabajo de campo de Raúl Hellmer y ubicarlas dentro de un contexto histórico.

Al transcurrir el primer año de actividad, Hellmer inició la redacción de sus informes de trabajo basados en las notas de su diario de campo. De esta manera, las

características principales del trabajo de campo llevado a cabo por Hellmer, se pueden enlistar por el uso de las siguientes técnicas de investigación:

- Observación
- Grabación de documentos sonoros
- Elaboración de fichas de registro para dichos documentos
- Fotografía
- Entrevista
- Recolección de instrumentos musicales
- Medición
- Rapport
- Bimusicalidad
- Redacción de un diario de campo
- Informes de trabajo

Descripción del diario de campo.

Para acceder al archivo de Raúl Hellmer fue necesario un mínimo de organización de esos materiales (mismo que se explicó en la presentación de este trabajo), que nos permitiera revisarlos con cierto orden y lógica.

El diario de campo que Raúl Hellmer integró de 1947 a 1952 está dividido por años y lleva un registro por bloques de semanas, en donde describe sus actividades diarias. Se consultó la versión mecanoscrita (debido a su fácil lectura, en comparación con la versión manuscrita) que consta de 190 cuartillas escritas a máquina, abarcando todas las regiones antes señaladas. Por su parte, los informes de trabajo están redactados a partir de la

información del diario, sólo que con mayor detalle y amplitud, y están divididos por regiones. Se consultó de igual manera la versión mecanoscrita, la cual consta de 303 cuartillas.

Hellmer inicia sus anotaciones en la región de Cuautla del 1º al 14 de septiembre de 1947 en el que identifica a uno de sus mejores informantes: Don Lino Tlapale, originario de Izúcar de Matamoros y radicado en Cuautla, con el que grabó varios materiales sonoros como es “Loa del Fandango”, “Petenera Costeña”, “Versos de un Son” y “El negrito”.

En el diario de campo están presentes los datos que consideró más importantes para documentar el contexto de sus grabaciones. En varios casos presenta los textos literarios en el idioma original con su traducción al español, fruto éste, de las traducciones de los propios informantes. Otra característica de dicho diario, es la descripción detallada de las danzas, rituales, fiestas, procesiones, carnavales, etc., como se describe a continuación:

... Grabamos doce sones instrumentales empleados en Coyutla, Ver., para curar un niño enfermo. Allí les dicen “Sones Xalajtzú (Sones Chiquitos), y se usa todavía todo un ritual acompañando esa música. Esta fiesta empieza al amanecer. Los padres del niño enfermo han invitado a la tachuhuiner, o curandera, y los padrinos del niño más las amistades más allegadas... La tachuhuiner se arrodilla enfrente de la mesa de comer y de una botella de “refino” saca unas gotas y las hecha a los cuatro puntos cardinales... En su rezo, aunque menciona Dios varias veces en frases de las enseñanzas católicas, ella se dirige a la tierra en forma por demás simpática, hablando como un niño pidiendo favor a su papá. La traducción de este rezo en totonaco dice “En nombre sea de dios, yo voy a decirte (se refiere a la tierra) –haz un gran favor- que no le agarre enfermedad a esta criatura chiquita, porque es hijo de Dios; que crezca porque si Tú estás enojado yo vengo a decirte que aquí está lo que te vas a comer, tantito refino, porque quiero que crezca porque es hijo de Dios. Por eso estamos haciéndote una fiesta chiquita, por eso, para que lo dejes esta criatura, porque así piensan su papá y su mamá, porque son mis compadres. Mis compadres están haciéndote la fiesta para que no te enojés. Por eso te están haciendo la comida para que no tengas sentimiento, porque vayas a creer que no te dan nada. Por eso te dan “refino”, incienso y tabaco. Por eso ya no tengas sentimiento” (Traducción del informante Tomás Montes)... Terminado el rezo, la tachuhuiner ordena a los músicos empezar los sones... (Informe de la Sierra de Puebla: 256)¹

Otro elemento que desarrolló de manera permanente fue la entrevista, a través de la cual obtenía datos necesarios que contextualizaran las grabaciones, además de conocer

¹ Como se ha mencionado, en esta cita y en las subsiguientes del diario e informes de campo de Hellmer, se respetó la redacción, ortografía y subrayados originales.

información histórica de la propia comunidad. Platicaba directamente con la gente en las calles, en las plazas y en las iglesias. Sabía como iniciar el trabajo en comunidades desconocidas ganándose la confianza de los curas, los maestros y los presidentes municipales. Después de esos primeros contactos, Hellmer se ocupaba de entablar otro tipo de relaciones en la comunidad como se explicará en el apartado III.5 *Análisis del diario e informes de campo*.

Dentro de sus anotaciones de campo, destacan sus conocimientos técnicos en equipos de grabación:

Después de observar la dificultad en grabar la voz débil de la señora Juana de Méndez el día domingo, desarmé la pastilla de grabación (tipo magnético) para reconstruir el amortiguador que limita el movimiento de la aguja, para permitir más amplitud de ese movimiento, así dando más volumen efectivo a la grabación con el mismo ajuste de volumen al amplificador. El cambio resultó eficaz, con un aumento efectivo (al oído) de alrededor de 25% en el volumen de las grabaciones, sin distorcionar (Diario de campo: 39).

La fotografía jugó un papel importante para el trabajo de Hellmer, pues gracias a esta técnica, pudo complementar sus anotaciones y dejar otro tipo de registro sobre las características de la música, y además generó nuevos contactos y formas diferentes de relacionarse con los informantes. También poseía conocimientos técnicos de fotografía:

Desarmé y acondicioné la cámara graflex usada que había comprado en México, que me va permitir sacar fotos con lente telefoto – cosa que me hizo falta con los Pájaros voladores. Hice fotos de prueba después del trabajo que comprobaron la eficacia de la compostura que hice (rectificando las velocidades del obturador; corrigiendo una falta en la distancia focal entre el espejo y el vidrio esmerilado; adaptando el montaje de un lente telefoto que tenía yo a la cámara, etc.) (Diario de campo: 80).

Por otra parte, en el diario de campo, Hellmer explica su interés en aprender a tocar instrumentos tradicionales como una forma de integración, y también en adquirirlos, ya que muchos músicos no podían grabar debido a la falta del instrumento:

El resto del día pasé componiendo algunos desperfectos en el violín de uso que estoy comprando en plazos para el uso de los músicos que encuentro que tocan bien pero que ya no tienen instrumento

porque las sinfonolas y radios les han quitado la “chamba” (el músico de oficio que no toca mambos, boleros, guarachas, etc. ya no es invitado a ninguna parte) (Informe de campo: 198).

De esta manera, Hellmer compró un violín, una guitarra quinta, jarana y guitarra sexta.

Otro elemento característico del trabajo de campo fue la recolección de “unos 800 objetos arqueológicos” (incluidos instrumentos, artefactos sonoros y máscaras) que nos permiten inferir que no sólo se preocupaba por la música en sí, sino procuraba tener la mayor cantidad de elementos de la cultura en la que se desarrollaba. Fue una cantidad importante de piezas las que coleccionó, que varios de ellos (en este caso instrumentos musicales) fueron tomados como ejemplos para otros textos: “ Estos instrumentos presté para su estudio y reconocimiento a los señores Vicente Mendoza y Ing. Castañeda, con fotografías de cada instrumento que les obsequié para tener una referencia permanente”. (Informe de campo: 17).

En junio de 1948 muestra su interés por aprender la lengua mexicana (náhuatl), ya que le pidió al hijo de un informante de Tetelcingo intercambiar clases de mexicano a cambio de enseñarle inglés. Asimismo, dentro de las características poco conocidas o valoradas del trabajo de campo realizado por Hellmer, destaca la formación de un *Archivo de la palabra*, es decir, aunado a la recolección de cantos y música con las características ya señaladas, recolectaba también literatura oral (consejos, cuentos, leyendas, plegarias), misma que se ejemplificará de manera más precisa en el apartado III.5 *Análisis del diario e informes de campo*.

Raúl Hellmer. Trabajo de Campo (1947-1952)

III.4 Cuadro referencial del diario e informes de campo

Evento	Técnicas de investigación	Lugar	Fecha o período de estancia	Informante	Ocupación	Géneros musicales o nombre de las danzas	Dotación instrumental	Contexto de ejecución de la música, canto o la danza	Grabación en el contexto de la música o la danza	Observaciones
—	Entrevista Grabación.	Cuaula, Morelos.	1-14 de Sept. 1947	Lino Tlapale (65 años) de Ixtapa de Maamoros, Puebla.	Maestro de música militar.	Corridos y canciones de la revolución, jones (peteneras, malagueñas) jarabes y canciones cubanas.	El informante se acompañó con guitarra y saxa.	—	Fuera contexto.	El informante peleó en la Revolución y durante sus viajes de guerra aprendió muchas canciones folklóricas y populares de distintas regiones.
Procesión Semana Santa	Entrevista Grabación Fotografía	Cuaula, Morelos.	1-14 de Sept. 1947	José Salvador Martínez Tejeda (21 años) de Tetelcingo, Morelos.	—	Danza de "Los Apaches".	"Bandonón" de 10 cuerdas, con el lomo hecho de concha de amadillo. Se afinó como la guitarra fa falsando la sexta y séptima.	Se toca principalmente en la Semana Santa para cumplir una promesa a un santo "predilecto".	Fuera contexto.	Hellmer anotó: "El baile comprende varios sones, de algunos canadios, otros no. Los sones canadios se llaman Alabanzas por que su texto es religioso".
—	Entrevista	Cuaula, Morelos.	19 - Sept. 1947	Don Tiburcio Vázquez (más de 60 años) de Jonacatepec.	Maestro de música.	Bailes de fandango (valse, mazurkas, polkas, gavotas)	Orquestas de cuerdas con violín, bajo quinto, bandolón o contrabajo.	Sones que se bailaban antes de la revolución.	—	Le dio a Hellmer un panorama de la vida musical de Cuauila antes de la Revolución.
—	Entrevista Grabación.	Cuaula, Morelos.	3 - Oct. 1947	Rafael Rendón de Chilapa, Guerrero.	Fotógrafo.	Chilenas.	El informante utilizó la mandolina para hacer los requintos. Hellmer lo acompañó con la guitarra sexta.	—	Fuera contexto.	—
—	Entrevista Grabación.	Cuaula, Morelos.	4 - Oct. 1947	María de Buena de San Luis Potosí.	—	Jarabes.	Voz.	Jarabes que interpretan fandangos.	Fuera contexto.	La informante proviene de una familia de bailarines, por lo que aprendió varios jarabes.
—	Entrevista Grabación.	Xochimilcasingo, Morelos.	16 - Oct. 1947	Pedro "Tecuati" Campon de Tetelcingo, Morelos.	Ejidatario.	Los Huehuezchite.	—	Bailes de casamiento. El Huehuezchite se verifica en tiempo de carnaval y el otro en cualquier otra época del año.	Fuera contexto.	—
—	Entrevista Grabación Fotografía	Buнавista de Cuatla, Guerrero.	15-17 de Nov. 1947	Tranquilino Rojas de Tlaxiaco, Guerrero.	—	Baile de Los negritos y "canciones".	Se utiliza guitarra y "un tamborcito".	—	Fuera contexto.	Hellmer acompañó a Robert de Barlow del Museo Nacional para realizar trabajo de campo en el estado de Guerrero.
—	Entrevista Grabación.	Cuaula, Morelos.	13-Dic-1947	Miguel Barrios de Hueyapan, Morelos.	Maestro	Canciones en náhuatl Chilenas.	Voz acompañamiento de guitarra.	—	Fuera contexto.	Hellmer lo acompañó con la guitarra sexta.
—	Entrevista Grabación.	Cuaula, Morelos.	14-Dic-1947	José Rivera y Luis Villaseñor de Zicatlan, Puebla.	—	Plática sobre la aparición y culto actual de la virgen en Guadalupe en México.	—	—	Fuera contexto.	Grabación de la plática con los informantes.
—	Entrevista Grabación.	Cuaula, Morelos.	15-Dic-1947	Juana Tlapexco de Tetelcingo, Morelos.	—	Atrullas para niños.	Voz.	Cantos tradicionales para dormir a los niños.	Fuera contexto.	Esposa del informante Martín Méndez.

Evento	Técnicas de investigación	Lugar	Fecha o periodo de estancia	Fuente informante	Ocupación	Generos musicales o nombre de las danzas	Dotación instrumental	Contexto de la música, canto o la danza	Grabación en el contexto	Observaciones
—	Entrevista	Cuauila, Morelos.	19-Dic-1947	Gabino Ayala de Tenezingo, Morelos.	—	Los Huehuenches y El Huehuenchite.	Se usa jarana y violin	Bailes de casamiento. El Huehuenchite se verifica en tiempo de carnaval y el otro en cualquier otra época del año.	—	Hellmer no grabó la entrevista, pero pudo anotar los datos.
—	Entrevista Grabación.	México, D.F.	22-Ene-1948	Antonio Rivera, director del "Los Aguillitas".	—	Sones michoacanos.	arpa, guitarra, violin y jarana.	—	Fuera contexto.	Músicos que actuaban en la XEQ, pero para Hellmer, no desvirtuaban el estilo regional.
Leyenda del rey de Tepoztlán.	Entrevista Grabación Fotografía.	Tepoztlán, Morelos.	8-Sep-1948	Miguel Ortiz y Leonardo García y Don Benjamín.	Ortiz músicos encargados y del teponaztli.	Grabación del supuesto teponaztli original, en el que Hellmer analiza el intervalo producido.	—	En dicha fecha se lleva a cabo la representación del Tepozteco, donde ejecutan un teponaztli.	En contexto.	Hellmer escribió un informe sobre varios teponaztles que existen en la zona nahual del estado de Morelos.
Festivo por el Adviento de la Cuauila, Morelos.	Fotografía Grabación de importancia de la grabación videográfica.	Cuauila, Morelos.	30-Sep-1948	José García Isidoro García.	Representante del grupo musical, respectivamente.	Danza "Los Pájaros voladores de Papantla, Veracruz.	flauta de tres agujeros con un tambor que toca el mismo músico.	—	Fuera contexto.	Hellmer realizó la grabación de los sones que comprenden esta danza, llevándolos a su casa para lograr un buen nivel de la misma. Etnografía de la danza.
—	Entrevista Grabación.	Yauatepec, Morelos.	17-Oct-1948	Juan Aguirre nativo de Tenezingo, Morelos.	Campeño.	Danza de Los Morros y marchas que se utilizan en Semana Santa.	Chirimía y flauta de carrizo, tambor.	—	Fuera contexto.	Danzas o toques que acañan las distintas etapas de una fiesta religiosa.
—	Entrevista Medición.	Tepoztlán, Morelos.	8-Dic-1948	Julio Morales, Marciano Gallardo, Melchor Ayala.	Vendedores.	—	Teponaztli original y copia.	—	—	Se identifica el trabajo de reporti como medio para obtener datos.
Fiesta del santo de la iglesia de Ixcatepec.	Fotografía Grabación Entrevista.	Ixcatepec, Morelos.	8-10 de Mayo- 1949	Saturnino Segura, Antonio Barra, Manuel González.	—	Danza del Atzacame.	Violin y bajo quinto acompañan las diferentes partes del baile.	Danza (con texto) que se ejecuta en el atrio de la iglesia en esa fecha. Los músicos acompañan algunos sones bailados por niñas y niños, otros surven de fondo mientras se desarrolla el argumento (en nahualt).	En contexto.	Debido a su capacidad de comunicarse con la gente, Hellmer logró obtener las grabaciones de los sones más importantes, un reportaje fotográfico <i>in situ</i> y reprodujo el texto de la danza, una descripción de la misma y su función.

Evento	Técnicas de investigación	Lugar	Fecha o periodo de estancia	Fuente informante	Ocupación	Generos musicales o nombre de las danzas	Dotación instrumental	Contexto de música, canto o la danza	Grabación en el contexto	Observaciones
—	Entrevista Grabación Fotografía	Thayacapan Morcos.	21-Julio-1949	Lauro Alarcón de 70 años.	Presidente municipal y violinista.	Melodías de los sones y de fandango.	Violín. El informante describe un instrumento no conocido por Helmer llamado Chichiclastona: "Olla de barro con de pergamino tapando la abertura y un hilo encerrado metido por un agujero en el pergamino". Se usaba en las posadas.	Se tocan en tiempo de carnaval.	Fuera contexto.	Don Lauro Alarcón llegó a ser uno de sus mejores informantes y amigos, según Helmer.
Buscando informantes.	Entrevista.	Thayacapan Morcos.	1-Agosto-1949	Brijido Santamaría	maestro.	Sones que se bailaban en la región de Thayacapan.	El informante recordó la existencia de un Tepozatl que se encontraba en el barrio cueguas de Santa Ana.	Sones que se usan en los casamientos y en el jarpeco.	—	En dicha entrevista, el informante le dio nombres de sones: La sama, La xochipitzahuac, La rana, El sapo, El chinelo, El grillo, La ardilla, El cuernal y El conejo.
Fiesta de la Virgen Guadalupe.	Entrevista Grabación Fotografía.	Jolalpan, Puebla	12-16 de Diciembre-1949	Agustín Javana.	—	Danza de Las Pastoras.	El acompañamiento ejecuta esta a cargo de un violinista.	Danzas que se ejecutan normalmente en el atrio de la iglesia en esa fecha.	En contexto.	—
Posterior a la fiesta de la Virgen, se llevó a cabo un Jarpeco.	Entrevista Grabación Fotografía.	Jolalpan, Puebla.	15-Diciembre-1949	Lorenzo Javana.	Director de la banda.	Piezas para banda de viento (principalmente música de toros)	Banda de viento.	Música para amenizar el jarpeco.	Fuera contexto.	Helmer tuvo problemas con los músicos para la grabación, por lo que tuvo que realizarla desde el atrio de la iglesia.
Feria anual en Axcachupan.	Entrevista Grabación Fotografía.	Axcachupan, Puebla.	25-Enero-1950	Lauro Carballedo.	Violinista.	Danzas de Los grandes Gachupines, Tecuanes, Vaqueros, Contradanza.	Flauta de carozo y tocados simultáneamente por un mismo músico.	—	En contexto.	—
Carnaval.	Entrevista Grabación Fotografía.	Yauapeque, Morcos.	9-Febrero-1950	—	—	Los Chinelos.	Banda de viento.	Música que se ejecuta en periodo de Carnaval.	Fuera contexto.	—
—	Entrevista Grabación.	Tilapa, Puebla.	15-Febrero-1950	Maximiliano Bravo.	Violinista de oficio.	Sones.	Uso del violín, bajo quinto y arpa.	Sones para alegrar los fandangos en Acañán.	En contexto.	Los títulos de algunos sones: Los pajarrillos, La indita, El palomito, El jarbe, La flor, Los panaderos, La malagueña, El ahualico, La puchilla, etc.
Fiesta para la Virgen Guadalupe.	Entrevista Grabación Fotografía.	Hacienda de Robozco, al sur de Matamoros, Puebla.	18-Febrero-1950	Julio Cardozo.	Mayordomo.	Los tecuanes.	Sonecitos tocados con flauta de carozo y tamborcito. Banda de viento.	Se ejecutan en el atrio de la iglesia.	Fuera contexto.	Helmer asiste "extraña" celebración de la fiesta de la Virgen de Guadalupe que había empezado el día 12 de Febrero.

Evento	Técnicas de investigación	Lugar	Fecha o periodo de estancia	Fuente informante	Ocupación	Generos musicales nombre de las danzas	Dotación instrumental	Contexto de la música, canto o danza	Grabación en contexto	Observaciones
Fiesta de San Isidro	Entrevista	Tlaxiotepec, Guerrero	(7) Mayo de 1950	Celirio Cortés de Tlaxiotepec, Guerrero	—	Los espoleos, Los pescados.	Los espoleos es acompañada con violín y guitarra sexta o séptima. Los pescados es acompañada con el flauta de carinto y tamborcito, y una especie de guitarra o bandolón de once cuerdas con caja redonda u ovalada.	Danzas ejecutadas en el día de San Isidro el 15 de mayo.	—	—
Casamientos Bantizos.	Entrevista y Grabación.	Huachinango, Puebla.	—	Juan Agustín Díaz de Chachahuatlán, Puebla.	Violinista de oficio.	Sones.	Violín con tres cuerdas, ya que el informante comentó que así se utilizaba en su tierra.	Sones para llevar flores a la iglesia.	Fuera contexto.	El informante pudo grabar gracias a que Hellmer le consiguió un violín.
—	Entrevista Grabación.	Villa Juárez, Puebla.	22-Agosto-1951	Eustorgio Hernández, Sr. Gómez, Sr. Fonseca.	Campeñinos.	Sones huastecos.	Violín, Huapanguera y Jarana. Hellmer anotó algunas características en la construcción de jarana.	—	Fuera contexto.	Hellmer organizó una sesión de grabación juntado a varios informantes que se conocían entre sí.
—	Entrevista Grabación.	Huachinango, Puebla.	25-Agosto-1951	Tedoldo Cabrera, Jesús Ramírez.	—	Sones huastecos jarabes y danzas.	Violín y huapanguera.	—	Fuera contexto.	Hellmer acompañó al informante con la huapanguera.
—	Grabación Práctica musical con los informantes.	María Andrea, Puebla.	23-Septiembre-1951	Familia Fernández.	Concertinista.	Sones huastecos.	Violín, jarana huapanguera.	—	Fuera contexto.	Hellmer tocó la jarana, para aprender el estilo (raguaco y cambios armónicos).
—	Entrevista Grabación Medición.	Huachinango, Puebla.	1-2 de Octubre-1951	Don Onilio Fernández, Abacim hijo y Cirio Abuelo, respectivamente.	—	Sones huastecos.	Violín, jarana huapanguera y guitarra sexta.	—	Fuera contexto.	Hellmer organizó una sesión de grabación juntado a varios informantes que se conocían entre sí.
—	Entrevista Grabación Fotografía Medición.	María Andrea, Puebla.	9-Octubre-1951	Juan Vasilio y Refugio Cruz.	—	"El Conzumbre".	Se usa para curar los enfermos y huesuras, en el tiempo de los Santos Reyes para dar gracias por los frutos de sus labores agrícolas y para pedir salud en todo el año.	Uso de los informantes definió al conzumbre como "conjunto de sones que continúan el corazón de las fiestas religiosas".	Fuera contexto.	—
—	Entrevista Grabación Fotografía.	San Miguel Acauola, Puebla.	20-Noviembre-1951	Lucio Cruz y Bonifacio Vergara.	Masicos	"Tlabinaciones".	La guitarra quinta es utilizada de manera armónica y melódica al mismo tiempo.	Sones para las fiestas de casamiento y cueña llamadas "tlabinaciones" o "sones de botillería".	Fuera contexto.	Esta sesión de trabajo, es considerada por Hellmer, de como "una de las más fructuosas sesiones de trabajo que había tenido en esta región."
—	Entrevista Grabación.	Pacote-coya, Puebla.	25-Noviembre-1951	Nepomuceno Ramírez.	Campeñino músico	Danza de Voladores.	Flauta, tambor.	—	Fuera contexto.	—

Evento	Técnicas de investigación	Lugar	Fecha o período de estancia	Fuente informante	Ocupación	Generos musicales nombre de las danzas	Dotación instrumental	Contexto de la música, canto o la danza	Grabación en contexto	Observaciones
Día de la Virgen de Guadalupe.	Grabación Fotografía.	Tenango, Puebla.	12-Diciembre-1951	—	—	Danza de Los santigueros, y de Las niñas.	Flauta de carrizo y tambor.	Danzas que se ejecutan normalmente en el patio de la iglesia en esta fecha.	Fuera contexto.	Debido a una falla en su grabadora, Hellmer tuvo que grabar otro día.
—	Entrevista Grabación.	Huachuango, Puebla.	15-Diciembre-1951	Nepomuceno Ramirez.	Campesino y músico.	Los Cegadores.	Violin y guitarra.	La danza se toma alrededor del tema del corte de la cebada.	Fuera contexto.	Para poder contextualizar la danza, Hellmer pidió al informante estar presente en una representación. Sin embargo, le respondieron que ya estaba totalmente en desuso dicha danza.
—	Entrevista Grabación.	Maria Andrea, Puebla.	18-Enero-1952	Delfino Flores.	Músico.	Sones Huastecos.	Violin, jarana y huapanguera.	—	Fuera contexto.	Hellmer grabó este trío huasteco, para "oir la diferencia entre los estilos de este rincón de Hidalgo y el de Maria Andrea".
—	Entrevista Grabación.	Huachuango, Puebla.	19-20 de Enero-1952	Andrés Ambrosio, Tomás Montes.	—	"Sones Xalajá" (sones chiquitos).	Violin y guitarra quinta.	Estos sones se utilizan para curar a los niños enfermos.	Fuera contexto.	Hellmer da una amplia descripción del contexto en el que se desarrollan estos sones. Utilizaba mucho la etnografía como herramienta de investigación.
Sesión especial de grabación con el grupo de Luis Ortiz.	Entrevista Grabación Fotografía.	Cd de México.	3-9 de Marzo-1952	Luis Ortiz.	Director del grupo.	Sones de tierra caliente.	Violin, tercerola, tambor pequeño.	—	Fuera contexto.	Trabajo realizado en las oficinas de la Sección de Investigaciones Musicales en compañía de Baltazar Sampieri durante una semana.
Feria anual de instrumentos musicales para su posterior estudio.	Entrevista Grabación Fotografía Adquisición	Mecapalapa, Puebla.	19-31 de Marzo-1952	Nicolás Santiago, Nicolás Márquez, Varios.	Músicos	El contumbre, sones de "La santa rosa" huapangueros.	Flauta de carrizo y tambor, arpa, violin, jarana y huapanguera.	Sones para pedir a los dioses salud y "poder" para todo el año, organizándose el fandango.	Fuera contexto.	Hellmer describe elementos muy importantes que apuntan a la investigación participante.
Reunión con los encargados de la Sección de Investigaciones Musicales en México.	—	Cd de México.	18-Abril-1952	—	—	—	—	—	—	Se decide suspender el trabajo de campo en común acuerdo con los encargados de la Sección de Investigaciones Musicales.
Comienza su primer día de trabajo en las oficinas de la Sección de la Ciudad de México.	—	Cd de México.	7-Mayo-1952	—	—	—	—	—	—	Después de despedirse de sus informantes de Maria Andrea, Hellmer llega a la Ciudad de México.

Consideraciones al cuadro referencial del diario e informes de campo.

Como se indicó en el apartado *Descripción y contexto del diario...*, gracias a la lectura minuciosa del diario e informes de campo, se creó esta herramienta que permitió visualizar un panorama de la actividad de Raúl Hellmer para la Sección de Investigaciones Musicales. De esta manera, la información que se presenta en cada columna son datos que ejemplifican las particularidades, intereses, formas y maneras de entender la recopilación de materiales folklóricos.

El primer elemento que sobresale de dicho cuadro es el uso recurrente de la entrevista y la grabación como técnicas de campo. Si bien éstas no son todas las técnicas que utilizó, ese dato nos habla del interés de Hellmer por recopilar la música vinculada a su contexto, como podrían ser orígenes, influencias y formas de ejecución en determinada festividad. Asimismo, podemos identificar que los informantes de Raúl Hellmer generalmente eran los mismos músicos, los cuáles, en la mayoría de los casos, tenían otra actividad como sostén económico: maestros, ejidatarios, vendedores, comerciantes y trabajadoras domésticas.

Otro punto a señalar es el interés de Hellmer por la recolección de instrumentos musicales (mismos que complementaban los registros sonoros recopilados) para su posterior estudio y difusión, describiendo su morfología, tipos de afinaciones, contexto en que se tocaban, y la referencia al género musical o el nombre de la danza en el que participaban. Gracias a esta labor, Hellmer tuvo el sueño de crear un museo de instrumentos prehispánicos y coloniales, lo que nos remite a una preocupación de la escuela Boasiana por la creación de museos como lugares de interpretación y registro de objetos¹.

¹ Dato tomado de la materia Antropología Cultural impartida por Gonzalo Camacho en la Escuela Nacional

Finalmente, observamos que la mayoría de las grabaciones de campo realizadas por nuestro investigador, fueron generadas fuera de contexto, es decir, el documento sonoro era recopilado en el lugar donde estaba establecido Hellmer, o bien, directamente de alguna festividad, pero no en el momento de celebrarse. Sin embargo, este dato es comprensible debido a la limitación del equipo con el que llevó a cabo las grabaciones (muchas veces se vio obligado a tomar la corriente eléctrica de las iglesias u otro lugar cercano, ante las continuas fallas de su planta de luz), pues implicaba cierto desplazamiento que no le permitía el equipo portátil de ese tiempo.

III.5 Análisis del diario e informes de campo. Principales características del trabajo de campo.

Raúl Hellmer trabajó por la cultura de nuestro país, a través del estudio *in situ* de la música tradicional mexicana por medio del trabajo de campo, en su tiempo conocido como misiones o expediciones. Es importante señalar que no existe un estudio plenamente documentado que describa las principales características de dicho trabajo, que nos permita conocer, cómo se realizaba la investigación de campo, las técnicas utilizadas, los lugares y los períodos de estancia en las comunidades durante los años 1947-1952.

Como ya fue señalado, Hellmer inició el trabajo de campo para la recién creada Sección de Investigaciones Musicales el 1º de septiembre de 1947 en la región de Cuautla como centro de operación. Debido a que el Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública no contaba con un archivo amplio de música folklórica, a iniciativa de Luis Sandi, jefe de dicho departamento, se nombró una comisión de folklore con la finalidad de complementar con nuevos materiales el archivo formado con las primeras expediciones de la década de los treinta, así como del trabajo de los maestros misioneros.

Bajo este contexto Hellmer desarrolló su trabajo de campo, destacando la permanencia en un lugar como centro de operación (donde escribía sus informes, recibía a los músicos, servía como estudio de grabación, y en general, donde realizaba trabajo de gabinete) con estancias que van desde los cuatro meses, hasta el máximo de dos años como fue el caso de la región de Cuautla. De ahí partía a las comunidades más cercanas o donde se enteraba que había alguna festividad, procesión, carnaval, o algún músico interesante.

De esta manera, Hellmer permaneció dos años en la región de Cuautla, siendo ésta una zona muy fructífera para su trabajo de investigación. Dejó constancia de esto en su Informe de la región de Cuautla: “ Entre varios cientos de objetos que encontré durante los

dos años que permanecí en Cuautla, se hallaron varios instrumentos musicales precortesianos...” (Informe de la región de Cuautla: 17)

Como expresamos en el apartado III.3, las técnicas de investigación que comúnmente utilizó fueron: la observación (elemento crucial para identificar ciertos códigos que sólo se distinguen con la agudeza y práctica visual en las comunidades y que muchas veces es fundamental para determinar cierto peligro en el trabajo de campo), entrevista, grabación con su respectiva ficha de registro del informante, fotografía, medición de instrumentos musicales, transcripción de los textos, práctica musical (bimusicalidad), la adquisición de instrumentos musicales para su posterior estudio y al mismo tiempo, facilitar las grabaciones (ante la falta de instrumentos por parte de algunos informantes) y una forma específica de rapport (el cual será explicado en el apartado correspondiente de este capítulo).

Observación.

Esta técnica de campo es fundamental para identificar dónde, cuándo, con quién y en qué momento conseguir información y en general, para tener elementos que corroboren o amplíen hipótesis. La observación (la cual puede ser controlada y no controlada) permite al investigador tener ciertas lecturas de los datos que están atrás de lo expresado por los informantes.

En el caso de Raúl Hellmer, la observación está implícita en sus informes. Es a través de ella que descubre cuando algún informante está proporcionando datos imprecisos y en otros casos, falsos. La observación le permitió hacer descripciones de prácticas musicales, de ejecución de danzas, y señalar características importantes en la construcción de

instrumentos musicales. Tal es el caso de lo que Hellmer señaló en su diario de campo del día 14 de septiembre de 1948 en la región de Tepoztlán:

En el poco tiempo que me quedó busqué el encargado del teponaztli, un Don Benjamín, cuyo apellido en este momento se me escapa, para ver si podía sacar fotos del teponaztli. En la plática con él empecé comprobar mi sospecho del día 8 que el teponaztli empleado para la fiesta de este año no era el original porque mostró un intervalo de un segundo en vez de un cuarto que tiene el original (según Prof. Francisco Domínguez) (Informe de la región de Tepoztlán: 75).

Gracias a esta técnica, Hellmer también logró desarrollar un sentido muy agudo para la descripción de las fiestas, procesiones, festejos, etc. generando un trabajo de campo muy específico.



**Fiesta de la Santa Cruz. Llevando ceras adornadas. Tepoztlán, Morelos. Abril de 1949.
Foto: Raúl Hellmer. *Heterofonía* núm. 102-103, 1990, Archivo Cenidim.**

Entrevista.

Hellmer es reconocido por su trabajo de grabación, sin embargo, la entrevista fue sin lugar a dudas otra de las técnicas de investigación que mejor utilizó como herramienta de campo. A este respecto, Hellmer señaló lo siguiente: “Fue aquí primero en Morelos, Puebla y Guerrero [...] donde empecé a desarrollar las técnicas de entrevistar a la gente, a lograr información y a ganarme su confianza: cosas que no me costaron demasiado trabajo”. (García Flores 1990: 47). De esta manera conoció aspectos históricos y geográficos de las diferentes comunidades en las que trabajó. En cuanto a la música y la danza, obtuvo datos contextuales que complementaron las grabaciones realizadas, fechas de otras festividades, los nombres que en cada región le daban a una misma música o danza, asimismo, gracias a la entrevista, pudo anotar diferentes versos que no necesariamente estaban presentes en las grabaciones.

Un elemento interesante que surgió a través de la entrevista, fue la grabación y la creación de un *Archivo de la palabra*, es decir, al mismo tiempo que recolectaba la música, Hellmer se daba tiempo para escuchar y posteriormente grabar parte de las conversaciones con los informantes relacionadas con la literatura oral a través del acopio de leyendas, consejos, cuentos, plegarias, y peticiones:

Tuve que subir a Huauchinango para recibir el cheque de mi sueldo que llegaba a aquella población (donde había banco para cambiarlo), y en camino hice escala en Patoltecoya para ver al Sr. Nepomuceno Ramírez, preguntándole si estaba dispuesto a grabar los sones de los voladores. Me dijo que todavía no había hecho una flauta “que suena bonito” y por eso quería esperar unos días más. Sin embargo, en la plática, que fué extensa, me dijo de otra de esas pequeñas oraciones en mexicano que antes rezaba la gente de los pueblos antes de emprender una obra del campo: Va así: “En nombre sea de Dios, matemomatica ixcotzincó tlaltēpactli a ver tlēn dios tech tlocoles”. Y que tradujo – “En nombre sea de Dios, vamos a comenzar a trabajar en el suelo, en la tierra; a ver si Dios nos protege algo (Informe de campo: 255) .

Este archivo de la palabra, consideramos que es sumamente importante debido a su íntima relación con el entorno cultural de las comunidades y la forma de entender y

reproducir sus tradiciones, lo cual nos permite comprobar el interés de Hellmer por conocer la mayor cantidad de elementos contextuales para el mejor conocimiento de la cultura en la que se desenvolvía:

Un domingo cuando fui a Tetelcingo encontré a José Cortés y su señora en punto de salir para Cuautla para vender un poco de frijol de su cosecha. Les traje a Cuautla y les invité venir a mi casa después de "plazear" para grabar algo. Vinieron cumplidamente pero no podían recordar más canciones en mexicano. En fin grabamos los consejos (hablados) a los novios que hacen los padrinos en la fiesta de casamiento cuando bailan Los Huehuenches, consejos que dan en mexicano. También grabamos un cuento en mexicano, pero de dudoso origen indígena, y el mismo arrullo para niño que me entonó la señora de Martín Méndez, así comprobando que es tradicional en el pueblo y no una invención personal de aquella señora... (Informe de campo: 47).

No hay un solo lugar donde Hellmer no haya realizado entrevistas. Algunas eran sumamente fructíferas, otras le permitían corroborar datos ya conocidos. Sus informantes generalmente eran personas maduras (rara vez eran músicos profesionales) quienes tenían otras actividades: campesinos, maestros, ejidatarios, militares, vendedores, e incluso, algunos presidentes municipales.

Hasta ahora no hemos encontrado evidencia alguna, si Hellmer escribía sus preguntas o si las estructuraba de alguna manera, sin embargo, ante la cantidad de información organizada que señala, es indudable que pasó mucho tiempo con las personas indicadas en franco diálogo, lo que presupone cierta estructura en el mismo. En su diario de campo del día 9 de Julio de 1949 (p. 112), Hellmer escribió: " En Tlayacapan. Entrevistas con varias personas sacando datos de cantantes, pueblos cercanos, clima, historia, etc." En otra parte de su informe de trabajo, Hellmer apuntó:

... Cuando iba a volver Juan de una de sus visitas a Matamoros [Puebla] lo llevé en mi carro a Tilapa a entrevistar a su papá. El señor Maximiliano Bravo desde el primer momento de conocerle demostró una cooperación y entendimiento como pocos informantes. [...] me dió ese mismo día buenos datos para empezar orientarme sobre la vida musical de aquella región. Me dijo que en la región de Acatlán el nombre común de los sones y zapateados de fandango era chichipelada. Usaban dos violines y bajo quinto, y a veces arpa. Había un gran número de sones para animar los pasos de los que bailaban entre los cuales figuraban: Los Pajarillos, La Indita, El Palomito, El Jarabe (conoce varios jarabes), La Flor, La Sirena, El Ahuajacado, Liébre, La Primavera, Los Panaderos, La Malagueña, El Ahualulco, La Panchita, El Ropero y El Chandé, de los que puede recordar el informante en el momento. (Informe de campo: 157)

En este momento, cabe reflexionar lo que escribió la etnomusicóloga Helen Myers acerca de la entrevista:

“ Los tipos de entrevista varían de acuerdo con el control que el investigador ejerce, donde la conversación guiada (entrevista informal) a la semiestructurada o abierta (se estimula al informante a ampliar los temas) a los formatos altamente estructurados (el entrevistador sigue una guía escrita y controla el ritmo y dirección de la conversación). La entrevista informal es especialmente útil en las primeras fases del trabajo de campo. Las conversaciones relajadas establecen *rapport* y ayudan al investigador a conocer datos básicos sobre la vida de la comunidad” (1992: 37).¹

Con base en la cita anterior, observamos que pueden existir diferentes tipos de entrevistas, conforme el control o la habilidad del investigador; desde entrevistas informales hasta formatos altamente estructurados. Por otra parte, nuestra autora menciona que el formato de entrevista informal es importante durante las primeras fases del trabajo de campo y señala la función y utilidad de las conversaciones relajadas. De esta manera, creemos que el trabajo de Hellmer está enmarcado dentro de la categoría de entrevista informal y semiestructurada.

Grabación.

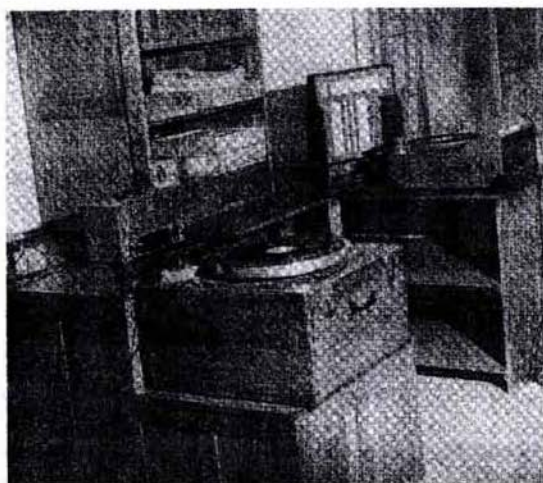
Hellmer fue de los pioneros de la grabación de música folklórica directamente en discos de acetato. La Sección de Investigaciones Musicales del INBA editó un inventario de las grabaciones del período 1947-1952 (ver bibliografía), el cual consigna los siguientes datos: título de la pieza, cantante, acompañante, informante (y su origen), lugar y fecha de

¹ “Interview types vary according to the control the researcher exercises, from the guided conversation (informal interview) to semi-structured open-ended interviews (informant is encouraged to expand topics) to highly structured formats (interviewer follows a written guide and controls the pace and direction of the conversation). Informal interviewing is especially helpful during early phases of fieldwork. Relaxed conversations build rapport and help the researcher to learn basic facts about community life”. (*Idem*)

grabación. Por consiguiente, puntualizaremos otros elementos que enriquezcan la labor de grabación de Raúl Hellmer.

En primer lugar, es importante señalar el equipo que se utilizó para realizar dicha técnica de investigación: una grabadora y copiadora de discos, varias dotaciones de discos vírgenes, una planta productora de energía eléctrica, micrófonos, cámara fotográfica, así como el llenado de una ficha de registro de los materiales. Baltasar Samper, escribió a este respecto lo siguiente:

Como en la fecha en que se inició este trabajo aún no se había recibido el material que el INBA decidió adquirir, el señor Hellmer, con generoso entusiasmo, puso a disposición de la sección de Investigaciones una máquina grabadora de discos, una planta de energía eléctrica, cámaras fotográficas y un automóvil de su propiedad, lo que permitió emprender sin demora las actividades con toda la eficiencia deseable (1953: 53).



Estudio de grabación de Hellmer.

Foto: *Heterofonía* núm. 102-103, 1990. Archivo Cenidim.

Tanto en el diario, como en los informes, existen varias anotaciones de Hellmer que comprueban el conocimiento técnico que tenía acerca del equipo de grabación, el cual se tradujo en mejoras importantes en los niveles del audio, sobre todo en condiciones

desfavorables, como lo indica en el diario de campo del 17 de septiembre de 1947: “ Mas tarde pasé algunas horas haciendo una adaptación a mi grabadora para que dara los 78 vueltas por minuto con la corriente de Cuautla de 50 ciclos (el motor de la grabadora es para 60 ciclos)” (Diario de campo: 16). En el diario del 3 de octubre del mismo año también escribió: “ En el día desbaraté mi tocadisco (para copiar discos) para limpiar y ajustar la maquinaria que estaba muy sucia de polvo y desajustada por muchos viajes”. (Diario de campo: 18). En ese mismo sentido, Hellmer señaló en su diario del 19 de febrero de 1948: “Hicimos dos discos, pero por el polvo el motor de la planta no caminaba uniformemente y por los cambios de ciclaje de la corriente, los discos salieron desnivelados en su tono, subiendo y bajando algo”² (Diario de campo: 50). Cabe señalar, que Hellmer no dejó constancia de las características técnicas de los micrófonos que utilizó.



Foto: CD 30 aniversario luctuoso. Homenaje a Raúl Hellmer.

²Este dato fue sumamente importante para poder transferir algunos discos a soporte digital en las tonalidades originales.

Entre los géneros musicales que Hellmer grabó tenemos: corridos, canciones, peteneras, sones, (huastecos, michoacanos) malagueñas, danzas, bailes de fandango, chilenas, canciones en náhuatl, arrullos para niños, música específica para banda de viento, chinelos, “el costumbre”, sones de “la santa rosa” y sones “chiquitos”.³

De 1947 a 1952, podemos generalizar que Hellmer efectuó en mayor medida la grabación de la música fuera de contexto (en un tiempo y espacio diferente al de la festividad o evento) a pesar de estar presente en la fiesta, ya que no se daban las condiciones adecuadas para que la grabación fuera satisfactoria, sobre todo pensando que era para la creación de un archivo sonoro. Aquí un ejemplo de lo que Hellmer consideró como grabación satisfactoria: “... Empezó con el son Xalxocoxihuitl – Hoja de guayabo, con una melodía distinta a la muy usada Xochipitzahuac. A pesar de que había ofrecido cantar, ya con la grabadora funcionando le entró nerviosidad, y tuve que pedirle una nueva ejecución para que saliera más o menos en forma aceptable”.

(Informe de campo: 243). Por este motivo, Hellmer identificó cuándo era necesario que los músicos repasaran su repertorio:

Al rato encontré al Sr. Miguel Gómez, en juicio, y me dijo que había repasado el son de El Sombrero, que todavía no he grabado. Fué a buscar a su compañero, el Sr. Eustorjio Hernández, y media hora después regresaron con otro amigo que a veces canta con ellos en los bailes, Sr. Honorio Hernández. No habían acoplado muy bien sus entradas del canto con los interludios instrumentales y tuve que exigir cuatro repastos para que salga la grabación en forma adecuada (Informe de campo: 216).

³ Según informantes de Hellmer, *el costumbre* es usado “... para curar enfermos y brujerías, pero principalmente se usa en tiempos de los “Santos Reyes”, para pedir el fruto de sus labores agrícolas y poder y salud personal de cada individuo para todo el año”. La *santa rosa* es “... una fiesta curiosa en la cual toman mariguana en varias formas “para curar enfermedades, el espanto o brujerías” [...] es decir que la mariguana entre ellos se conoce como *la santa rosa*”. Los sones *chiquitos* hacen referencia a piezas “instrumentales empleados en Coyutla, Ver., para curar un niño enfermo. Allí les dicen “Sones Xalajtzú (Sones Chiquitos)”.

En otros casos, por problemas con la variación de voltaje en la electricidad, tenía que llevarse a los músicos a otros lugares, generalmente donde estaba Hellmer establecido. Por otra parte, en los momentos en que realizaba grabaciones usando su planta de luz, cuando Hellmer no consideraba aceptable el nivel, (por problemas con la misma) prefería realizarlas en otros momentos.



GRABADORA DE ACETATOS, 1955

Foto: CD 30 aniversario luctuoso. Homenaje a Raúl Hellmer.

Una característica importante que describe el tipo de trabajo de campo que Hellmer procuró, fue la manera de comprobar algunas melodías que le sonaban diferentes o extrañas. Con la finalidad de verificar que no era algo inventado al momento, les pedía repetir dichas melodías:

En la noche traje al informante Juan Díaz de vuelta, ésta vez preguntándole qué danzas sabe con su violín. Su cara, franca y simpática, se iluminó con gusto y, agarrando mi violín empezó tocar sones de la danza Los Tejoneros desconocido para mí. Le hice repetir varias veces partes para comprobar que

sus extrañas melodías no eran invenciones suyas, pero siempre repetía exactamente lo mismo, riéndose mientras recordaba chistes que hacen los danzantes, bailando un pájaro carpintero y un tejoncito simulados. Grabamos entonces seis sones de esta danza y apunté los datos de indumentaria, argumento, etc., en la forma acostumbrada (Informe de campo: 199).



Violinista huasteco de María Andrea. Foto de J. R. Hellmer.

Foto: Heterofonía, núm. 102-103, 1990. Archivo Cenidim.

Hellmer también realizó grabaciones en contexto (en menor medida), es decir, la música fue recopilada al momento de ser ejecutada en alguna fiesta *in situ*. Por ejemplo, las grabaciones que realizó de algunos teponaztlis en ciertas representaciones, así como la música de algunas fiestas patronales. Para ejemplificar las grabaciones en contexto,

transcribimos una parte de su informe de campo de Jolalpan (región de Axochiapan), donde habla de su encuentro con Las Pastoras:

...Las voces agudas y claras, llenas de emoción, de las niñas prestaba un ambiente conmovedor adentro de la iglesia, con la fragancia del copal y las caras levantadas de los feligreses, absortos totalmente en sus plegarias y elogios a la Virgen Morena. Yo tenía mi grabadora lista para trabajar, afuera de la iglesia, y en la tarde cuando vinieron Las Pastoras de nuevo para cantar – temiendo que al otro día no se iban a reunir nada más para grabar – planté el micrófono adentro de la iglesia y grabé los nueve cantos (Dijo el informante que hay 7 más pero que no estaban memorizados todavía) que en esta ocasión cantaron (Informe de campo: 140).

Otro ejemplo de grabación en contexto, lo tenemos en lo que Hellmer escribió acerca de la representación de la leyenda del rey de Tepoztlán:

... llegando el 8 de septiembre, tuve oportunidad de ver como se presenta esa leyenda en su forma “oficial” y de grabar el sonido del auténtico teponaztli pre-conquista y la relación del Tepoztécatl [...] Como una parte de la representación – y tal vez un recuerdo de una costumbre antigua – el músico Miguel Ortiz [...] llevó el teponaztli hasta el cerro sobre el cual está situado el templo del Tepozteco, acompañado por los tres encargados del instrumento (“mayordomos” de tres barrios), y allí lo tocaron por varias horas en la tarde [...] Por la mala luz (no había luz eléctrica y no traía aparato “flash” para mi cámara fotográfica) no podía retratar el teponaztli cuando lo trajeron del cerro, ya a oscuras, pero con mi planta de luz logré una grabación bastante amplia de su sonido (Informe de campo: 51).

Rapport.

El *rapport* es la forma o maneras de conocer, llegar y relacionarse con la gente en las diversas comunidades, previo a entablar una relación de confianza capaz de generar que el informante exprese sus conocimientos.⁴

Hellmer llegaba a los espacios públicos: mercados, plazas, iglesias, presidencias municipales y en general, en las principales calles de los pueblos. Tenía la capacidad de platicar con la gente, buscando relacionarse en los diversos barrios y explicando su misión.

A partir de esto generaba contactos que cada vez se iban ampliando de manera que llegaba a establecer varias citas de grabación por varios días. Otra forma de ganar la confianza de los músicos era a través de la labor social, ya que en varias ocasiones ayudó

⁴ Tomado de la materia *Prácticas de campo*, impartida por Gonzalo Camacho. 1 de septiembre de 2000.

con los gastos (a pesar de no estar en una situación económica holgada) para llevar a los informantes al médico:

El informante Joaquín Lucas Mozo está muy enfermo y su señora no gana bastante dinero vendiendo tortillas para conseguirle la atención médica que necesita, por eso pasé todo el día trayendo médico, medicinas y una enfermera para inyectarle tal como algo de ropa caliente para protegerlo del frío (Diario de campo: 39).

Otra manera importante de acercarse a las comunidades era la música en sí misma a través de la bimusicalidad: algunas veces se veía obligado a interpretar música folklórica mexicana y norteamericana con la finalidad de entablar una relación de confianza con la gente, y en otras, llevaba su huapanguera para tocar con los propios músicos. Una vez familiarizado, les explicaba con palabras sencillas el objetivo de su misión, y después les solicitaba hacer grabaciones, entrevistas y fotografías. Presentamos un ejemplo tomado del diario de campo del día 5 de diciembre de 1948 en la región de Tepoztlán:

En la noche oí dos muchachas cantando en un "Billar" cercano y fui a ver lo que había. Estaban cantando unos corridos y "romances" viejos de interés y no estaban borrachos. Me quedé a escuchar. Después de que les felicité por su buen acoplamiento en sus cantares me pidieron que cantara algo. Canté una canción mexicana seguida por una canción de los negros de los E.E.U.U. que les encantó a los presentes. Se habían juntado tanta gente que aproveché por explicar algo de mi misión en Tepoztlán. Parece que recibieron mis palabras con agrado y entendimiento pues varios ofrecieron conseguir informantes (Diario de campo: 84).



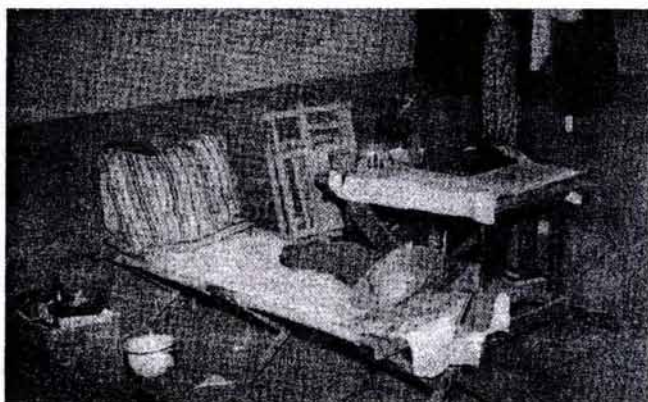
Foto: CD A la trova más bonita de estos nobles cantadores. Fonoteca INAH

Como parte de su labor de *rapport*, Hellmer ofrecía sus pertenencias para el uso común: su planta de luz la utilizó en las festividades de las comunidades, utilizó algunos discos comerciales para ser tocados en sus aparatos, y así poder amenizar fiestas de los informantes. Asimismo, su automóvil sirvió en varias ocasiones como camión de carga de animales y frutas como ayuda a los músicos con el traslado de sus mercancías.

Un día me avisó Martín Méndez de Tetelcingo que su esposa podría venir a cantar al otro domingo, y que les encontrara yo en el mercado de Cuautla a temprana hora. Llegando el día les encontré en el mercado pero habían comprado dos marranos que querían llevar a Tetelcingo a pie (siete kilómetros). Por supuesto les llevé en mi coche con el acompañamiento de la “música” de los marranos que querían salir a fuerza del coche. Llegando a fin a mi casa la señora (cuyo apellido en mexicano todavía conserva – Juana Tlapexco de Méndez) me empezó a cantar unos arrullos para niño, medio hablados, medio cantados, que son tradicionales en el pueblo. (Informe de campo: 30).

Generalmente, Raúl Hellmer entraba en contacto con las autoridades religiosas y civiles con la finalidad de presentarse y obtener informes precisos de las fiestas, la música y pueblos cercanos donde existieran manifestaciones folklóricas interesantes para el archivo de la Sección de Investigaciones Musicales.

Hellmer permaneció dos años en la región de Cuautla como centro de operación (comunidad de mayor permanencia dentro del periodo estudiado). Es importante señalar que al llamarle “centro de operación”, se refería al lugar donde físicamente tenía sus pertenencias, y de ahí se desplazaba a los pueblos cercanos, a los que regresaba cuantas veces fuera necesario (dependiendo de las fiestas, citas para grabar, entrevistar nuevos informantes y corroborar datos con los mismos), siempre estableciendo redes fuertes de relaciones.



'Mi 'departamento de lujo' en Matamoros, Puebla''. Foto de J.R. Hellmer

Foto: *Heterofonía*, núm. 102-103, 1990. Archivo Cenidim.

Hellmer llegó a Cuautla, después de que “... un doctor que conoció en Chilpancingo le recomendó que se viniera a un clima más benigno, ahí es donde se vino a Cuautla...”.⁵ Durante los casi cinco años de trabajo de campo del período bajo estudio, permaneció dos con los mismos informantes, rotativamente, generando una gran cantidad de documentos. El primer año de trabajo en Cuautla, Hellmer trabajó por su cuenta, es decir, empezó a

⁵ Información proporcionada por José Antonio Hellmer, hijo de Raúl, en entrevista realizada el 15 de noviembre de 2003, en la Ciudad de México.

relacionarse y a obtener información de la gente sin estar contratado todavía por la Sección de Investigaciones Musicales. No sólo se preocupaba de los conocimientos relacionados con la música, sino que procuraba establecer una relación intensa con sus informantes, por medio de tener una presencia constante. Sabía identificar cuando todavía tenía la categoría de “extraño”, por lo que procuraba pasar mas tiempo con los músicos y de esta manera obtener datos:

Al otro día fui a Patoltecuya, pueblito pintoresco a la orilla de la presa de Necaxa, a buscar al Sr. Nepomuceno Ramírez, músico de la danza de Los Voladores. Vivía en una casita de madera (no es un lujo en esta pródiga región) de una pieza con una cocinita abierta con techo a un lado. Colgados en la pared estaban dos flautitas de carrizo y un viejo y destartado violín. Su señora y su hija grande traían blusas de manta bordadas en hilo de color con exquisitas figuritas de animales y flores [...] Dos pequeños nietecitos asomaban con sus jícaras de “café”, devisando al extraño tlacatl (Hombre o gente) con lentes que vino a ver a su tata-hueyi (literalmente “papá grande”- abuelito (Informe de campo: 244).

En otras ocasiones, Hellmer tuvo que ayudar musicalmente a sus informantes para suplir a algunos músicos que se encontraban cansados, debido a que llevaban trabajando varios días. Después de esta actividad, Hellmer era aceptado por la comunidad, logrando de esta manera sus objetivos:

A las dos de la madrugada, más o menos, cuando los músicos estaban ya cansados- y con cinco horas más de compromiso de tocar- saqué de mi cuarto la guitarra huapanguera que había traído y ofrecí tocar un rato para que descansara. Me divisó Nicolás Márquez entonces con atención- y con algo de incredulidad y desdén. Bajando de la tarima me dijo “Andale, a ver si de veras sabes;” Algo arrepentido de mi atrevimiento ante su habilidad y las miradas de la gente, pero determinado de seguir mi política de ganar su confianza para lograr las grabaciones que quería, subí la plataforma, sudando. [...] Cerrando los ojos, metí todos los adornos que pude, escuchando el zapateado de los bailadores para guía, porque el violinista ya por el licor salía mucho del compás. De vez en cuando echaba un ojo furtivamente al guitarrero Nicolás Márquez, que descansaba enfrente de la tarima. Estaba sonriendo un poco y meneando la cabeza en forma afirmativa y- una vez cuando mi mirada encontró la suya- echó una sonrisa francamente amistosa y dijo lo que para mí fué una galantería apreciable- “algún día de veras vas a poder tocar como yo” Con eso pensé que ya había ganado mi batalla y entonces sin preocupación y entrando el profundo placer de tocar esta maravillosa música, acompañé media docena de sones más... (Informe de campo: 265).

Otra forma muy interesante de tener contacto con la gente y ganarse su confianza, fue a través de “dar” posadas para la comunidad en épocas navideñas. De esta manera, podía relacionarse con la gente e interactuar desde un punto de vista más humano.

Hellmer era consciente de la necesidad de contar con períodos largos de estancia en las comunidades para poder corroborar datos y al mismo tiempo edificar otro tipo de relación. Por ejemplo, en la fiesta anual de Mecapalapa, Puebla, Hellmer recabó información de los sones que se utilizan en el ritual de la “santa rosa” (uso de la marihuana para curar diversas enfermedades, la brujería y hacer limpias). Después de acercarse a las personas adecuadas que le facilitaron el contacto con los músicos, Hellmer logró la grabación de 67 sones de los 97 que conforman el repertorio para dicha celebración. Sin embargo, en el momento de tratar la significación de cada son dentro del contexto general y a qué parte del desarrollo de la fiesta correspondía cada uno, Hellmer escribió: “Necesito ver una fiesta de esas para poder llenar los detalles importantes que faltan y eso implica una larga estancia en el pueblo para crear el ambiente de confianza lo suficiente para que me invitaran a una de sus fiestas” (Informe de campo: 283).

Otra referencia importante que caracterizan el trabajo de campo desarrollado por Hellmer, fue, como se ha mencionado, el aprendizaje del idioma náhuatl: en el diario del mes de junio de 1948, consignó el inicio del estudio del idioma mexicano a través de un intercambio con clases de inglés. Llegó a aprenderlo al nivel de entender preguntas sencillas y poder entablar una plática lo cual de inmediato le abrió las puertas en las comunidades indígenas:

Estaba acercando el tiempo de la fiesta de la Virgen de Guadalupe y un amigo campesino me invitó a una fiesta que tendría lugar el doce de Diciembre en un barrio de Cuautla, en la casa de unos amigos de él. Fuimos toda la familia a comer primero un mole tan picoso que sentía yo que pudiera encender mi cigarro en él. Los pobres caseros, para cumplir con su promesa a la Virgen de Guadalupe, habían alquilado la orquesta aludida de Tzicatlán, Pue., a un costo de alrededor de cuatrocientos pesos y invitaron a un sinúmero de gente para tomar mole de guajolote y puerco, frijoles, aguardiente o

refrescos. [...] La orquesta de viento tocó día y noche por cinco días, tomando cantidades increíbles de alcohol para desvelar tanto. En un intervalo de la música empecé hablar a los de la orquesta pero eran muy poco comunicativos. Vi que no estaba logrando nada y dije a uno de ellos- [¿] Amo ticmati tlaucica en masehualcopa? Pues, no me entendió muy bien porque ya se le habían olvidado muchas palabras en mexicano y éste creyó que le preguntaba si sabía cantar para que le diera una copa (la frase en mexicano quiere decir- No sabes cantar en mexicano? Y porque masehualcopa, a un indígena que ya no sabe esta palabra, suena que si tratase de "copa" creía que hablaba yo de la tomada). Pero el efecto de mi pregunta en mexicano fué mágico. Todos me rodearon y me empezaron preguntar como llegaba yo a saber el mexicano (sabía yo muy poco) y qué cosa quería yo con ellos para que pudieran hacerla con mucho gusto; así se cambió completamente el ambiente. Les expliqué mi misión y algunos ofrecieron ir a mi casa despues de mediodía para grabar algo en mexicano (Informe de campo: 29).

Bajo estas premisas Hellmer realizó el trabajo de campo. Siempre intentó estrechar las relaciones con sus informantes no solo en el ámbito musical, sino integrándose a su vida diaria, viviendo sus problemas, compartiendo sus fiestas, sus creencias y sobre todo, reproduciendo la música, lo cual le permitió la aceptación entre los músicos tradicionales.

Instrumentos Musicales.

El estudio de los instrumentos musicales no fue ajeno al trabajo de campo realizado por Hellmer. Regularmente le dio importancia a la descripción, construcción, afinación y ejecución de los instrumentos musicales, así como a algunos elementos contextuales. Entre los instrumentos que describió resaltó uno utilizado en la danza *Los apaches* en la cual "Se usa el bandolón de diez cuerdas con el lomo hecho de concha de armadillo o de "bule" (calabazo) y con clavijas para dar tensión a las cuerdas" (Diario de campo: 9). Otros instrumentos señalados son: bajo quinto, tercerola, jaranas, tambores, flautas, chirimías, un instrumento nombrado por el informante como *Chichicastlona* el cual es una "olla de barro con pergamino tapando la abertura y un hilo encerado metido por un agujero en el pergamino", utilizado en el tiempo de posadas en la región de Tlayacapan. Por otra parte, Hellmer entrevistó a un campesino que construyó un arpa utilizada en *el costumbre* (antes explicado) resaltando la utilización de materiales naturales producidos en la comunidad:

“ En una casita hecha de secciones de enormes carrizos de larro hallé a un hombre de edad madura, trigüeña, de facciones indudablemente totonacas, quien, a la misma vez que me invitaba a pasar para adentro, me devisaba con una mezcla de curiosidad y timidez. En un rincón del cuarto estaba el arpa, su color rojo oscuro característico del cedro. Luego empecé admirar este instrumento y preguntarle acerca de su construcción y uso, y así logré que olvidara su pena. Ya entusiasmado por ver que me interesaba su música- la cual siempre burlaba “los señores de razón” (sic-jh)- me enseñó el arpa que él había hecho totalmente de materiales del lugar- hasta el pegamento había hecho de un camote silvestre que se llama en totonaco stampa. La tapa de la caja sonora era gruesa y por eso el sonido del instrumento era algo débil. [...] El instrumento tenía solamente noventa y cinco centímetros de altura y ostentaba diecisiete cuerdas, aunque había agujeros para veinticinco. Poco a poco le iba “arrancando” la historia de la música para la cual se dedica el uso de este instrumento”. (Informe de campo: 228)

Mención aparte merece el *Informe suplementario sobre teponaztlis* que Hellmer escribió como resultado de sus investigaciones en diversas comunidades del estado de Morelos. Realizó entrevistas para obtener datos acerca de los diferentes teponaztlis y poder tener referencias locales. Como parte de su trabajo, grabó los intervalos producidos, tomó medidas y detalles de la construcción: “ El instrumento [en referencia al teponaztli del barrio de San Pedro en Tepoztlán] era grande (89 cm de largo), liso, más o menos color nogal (veta fina), y daba un intervalo de un semitono (por desgracia se me cayó en camino mi flautita-diapasón; por eso no pude precisar los tonos que daba). (Informe de campo: 68). Este recurso de la *flautita* como referencia melódica, presupone cierta práctica y manejo interválico.

Hellmer realizó un análisis comparativo, al estudiar los informes de Francisco Domínguez acerca de los mismos teponaztlis (sobre todo de la región de Tepoztlán) y aportó nuevos datos sobre la posible autenticidad o no de aquellos. Cabe destacar la siguiente descripción anotada por Hellmer del teponaztli del barrio de San Pedro en Tepoztlán:

El instrumento era grande (89 cm de largo), liso, de una madera más o menos color nogal (veta fina), y daba un intervalo de un semitono (por desgracia se me cayó en camino mi flautita-diapasón; por eso no pude precisar los tonos que daba). Nadie del barrio puede constar cuando o por quien se hizo, pero las lengüetas están muy desgastadas, indicando un uso muy prolongado o una madera muy suave. He notado que ya la costumbre antigua y muy atinada, de tocar el teponaztli con palos en cuyas puntas se había enclavado bolas de caucho, no existe, y todos se tocan con los palos sin ningún dispositivo para amortiguar el golpe (Informe de campo: 68).

Raúl Hellmer promovió su acercamiento con los músicos comprando instrumentos musicales para solucionar el problema que significaba la falta de éstos por parte de algunos informantes, de esta manera facilitaba las sesiones de grabación. De igual manera, ganó fama de ser un buen reparador de instrumentos musicales (a pesar de no ser especialista) por lo que varios músicos le llevaron sus violines y guitarras a reparar. Sin lugar a dudas, esta actividad fue de gran importancia para obtener contactos y ganarse la confianza de los músicos:

Al otro día fui a ver al Sr. Teódulo Cabrera en el barrio de San Juan y me dijo entre varias cosas, que iba a tratar conseguir a unos cantantes del pueblo indígena en donde se crió, Nopala. A la vez me dijo que tenía un violín que sonaba muy bien pero que estaba despegado de la tapa y el diapasón y que no tenía dinero para mandarlo componer. Yo, con el interés de que me grabara algunos sonos (No le gustó el mío por ser menos sonoro que el suyo) a gusto, le comprometí arreglar su violín. Este atrevimiento me costó dos días de trabajo. Yo en ocasiones anteriores había arreglado varias guitarras mías y de amigos, del diapasón, de pequeñas roturas, etc., pero el trabajo de pegar en una forma servible la tapa de un violín a los costados del mismo requiere experiencia que me faltaba por completo, pero en fin logré – no sin desesperarme varias veces – y el instrumento quedó con su sonido original (Informe de campo: 203).

Dentro de los informes de trabajo, Hellmer hace referencias musicales más detalladas. Por ejemplo, para describir la Danza de “Los Gañanes” de Tetelcingo, anota lo siguiente: “La música es muy sencilla, constando en sonecitos de un violín, en 6/8, tocados en dos partes simultáneamente cambiando entre el tónico y el dominante casi sin variaciones”. Es importante señalar que gracias a su presencia constante con los músicos identificaba diferencias en estilos sobre todo del son huasteco, ya que sabía apreciar diferencias en el rasgueo y en el ritmo de la jarana y la huapanguera:

Durante la plática con él [Sr. Eleuterio Hernández] me dijo que había un grupo de huapangueros de Huejutla, Hgo., allí en el pueblo, de visita. Al entrevistarlos se mostraron tratables e interesados en ver el procedimiento de la grabación. Los llevé a María Andrea y grabamos un huapango: El Zacamandú. [...] Era interesante oír la diferencia entre los estilos de este rincón de Hidalgo y el de María Andrea. El primero era más sencillo, con menos “vueltas” en la melodía del canto y violín, con el falseti a veces más sostenido y la guitarra más “derecho”, con menos adornos en el rasgueo (Informe de campo: 254).

Gracias a su interés en el instrumento musical como documento cultural, Hellmer colaboró en la formación de la actual Colección de Instrumentos Musicales del Cenidim. Al ser éste la consecuencia lógica de la Sección de Investigaciones Musicales, hereda varios de los acervos generados por dicha Sección, uno de ellos, la colección de instrumentos musicales la cual se formó a través de la investigación impulsada por el antiguo Departamento de Música de la SEP. He aquí una cita de como Hellmer también recolectaba instrumentos para conformar dicha colección: “ Vinieron los informantes de la Villa de Ayala a quienes había visto el viernes Santo cuando en el desfile “La Milicia de Semana Santa”. El que toca la flauta de carrizo (la compré para el instituto) se llama Sóstenes Medina y su compañero del tambor Cruz Plascencia” (Diario de campo: 59).

Investigación documental.

Otra característica poco conocida en el trabajo de campo realizado por Hellmer, fue la investigación documental como antecedente para sus viajes de investigación. Hellmer consultó diversos mapas, croquis y planos para ubicar geográficamente los lugares y sus posibles caminos:

... después de muchas dificultades conseguí unos mapas buenos del estado de Morelos (tenían, después de mucho rogar, que despegar la única copia de uno de los mapas que deseaba yo de la pared de la oficina del Departamento de Estadística y Geografía, porque se les habían agotado hace mucho tiempo y no se habían impreso más), y de esos mapas creo que puedo hacer unos croquis más adecuados (aunque no tienen las carreteras por ser tan viejos, son mucho mejores y más precisos que los mapas nuevos del mismo Departamento) (Informe de campo: 53).

Ya instalado en los lugares, acudía a los ayuntamientos para consultar archivos y de esta manera tener elementos históricos y culturales de la comunidad y por consiguiente de la música:

Platicando con la gente y consultando copias de archivos coloniales (documentos copiados de originales en la Biblioteca Nacional de México, de la época del Virrey Don Antonio Mendoza, fechados 1539) que hay en poder del ayuntamiento, pronto llega uno a saber que este pueblo [Tlayacapan] era de mucha importancia y tal vez en un tiempo el más grande del ahora estado de Morelos (he oído cálculos en el pueblo de 36,000 a 60,000 almas cuando el pueblo estaba en su apogeo), hasta existe la idea persistente entre la mayoría de la gente que su nombre sufrió un cambio, tal vez porque los españoles no hablaban el mexicano, y que era Tlacapan, derivado del náhuatl tlaca – mucha gente, y pan – sufijo indicando lugar de. [...] (Informe de campo: 92).

Hellmer conoció algunas monografías de historia de la música tradicional en México escritas por otros investigadores tomándolos como referencia para establecer lineamientos de análisis comparativo; por solo ejemplificar, en el diario de campo del 20 de octubre de 1947, Hellmer anotó: “Revisé partes de libros de Santana, Mendoza, Campos, Galindo y Castañeda”. Como ejemplo de la utilidad de esas lecturas, Hellmer escribió lo siguiente en el Informe de trabajo de campo (p. 112):

Entre las cosas de fandango que sabían los dos – Don Lauro con su violín y el Sr. Verdiguél cantando – grabamos: una parte de un jarabe cuyo estribillo es un variante de la canción del casamiento de los animales, que aparece en muchas formas en la música popular de antes de la Revolución en casi todo el país; un palomo parecido a los que se cantan todavía en las rancherías de Guerrero y Michoacán; el son de la Tuza en una forma bastante diferente que se usa hoy en los fandangos de Veracruz (Vea Rubén M. Campos – El Folklore y la Música Mexicana, p.24), un trocito de un son de fandango cuyo nombre no se acordó ninguno de los informantes...

Dentro del trabajo de campo, Hellmer se daba tiempo para leer algunos libros relacionados con el folklore musical, con la finalidad de ampliar sus conocimientos de la música folklórica y poder realizar comparaciones: “Noté con sorpresa que el sonido del instrumento que grabé daba un intervalo de un segundo en vez del cuarto citado por el Prof. Francisco Domínguez en su estudio incluido en el libro – tomo I- Instrumental Precortesiano del Ing. Castañeda y el Sr. Vicente Mendoza”. (Informe de campo: 52).

En otro momento señaló: “En Cuautla, estudiando Instrumental Precortesiano de Mendoza y Castañeda”. (Diario de campo: 65). Incluso, Hellmer dejó constancia que tuvo contacto con otros investigadores, por citar algunos: Vicente T, Mendoza y el antropólogo

Robert Barlow, lo que puede suponer el conocimiento de otras fuentes y textos de investigación: “ Pasé la demás de la mañana escribiendo informes para el I.N.B.A. y unos datos pedidos por Don Vicente Mendoza cuando me visitó el viernes pasado” (Diario de campo: 87).

Los datos señaladas a lo largo de este capítulo, nos permiten apreciar con mayor precisión las características del trabajo de campo realizado por Raúl Hellmer durante el período 1947-1952. Creemos que la manera de relacionarse con la gente, con los músicos y con la comunidad, fue de las más importantes, lo que nos indica de alguna manera una lectura diferente de la investigación. Si partimos de la afirmación de Alfonso Villa Rojas “... la obligación científica del folklorista por conocer con más o menos detalle el ambiente cultural de sus materias, depende del propósito y de la orientación teórica que lo guíe en la investigación” (1945: 297), Hellmer va más allá de la mera recopilación de datos, ya que efectúa el trabajo de campo con todos los recursos antes señalados. Si bien no llega a realizar la técnica conocida como observación participante, es justo decir que Hellmer apuntaba en alguna medida a dicha técnica. Las condiciones y las necesidades de su trabajo no le permitieron estar mas tiempo en las comunidades.

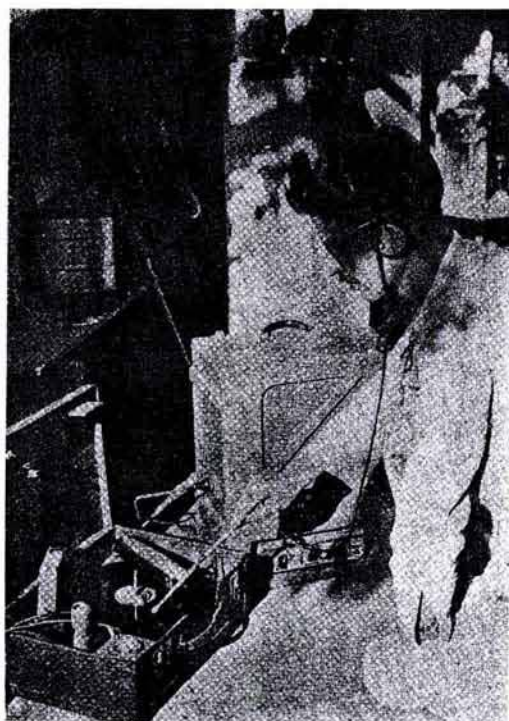


Foto 2. Sr. José R. Hellmer haciendo transcripciones en discos de los trabajos recolectados en el campo.

Foto: Aportaciones a la investigación folklórica de México.



José Raúl Hellmer en Cautla, Morelos. Julio de 1948.
Foto: Heterofonía, núm. 102-103, 1990, Archivo Cenidim.

IV. ANÁLISIS SISTEMÁTICO DE UN *CORPUS* DE AUDIOTRANSCRIPCIONES.

Como ya se expresó en otro momento, al finalizar el trabajo de campo de común acuerdo con Baltasar Samper, a Hellmer le asignan nuevas responsabilidades en la oficina de la Sección de Investigaciones Musicales en la ciudad de México; entre otras, hacer copias en cintas magnetofónicas de sus grabaciones y, al mismo tiempo, iniciar la transcripción de las mismas.

Durante esta nueva etapa de trabajo, Raúl Hellmer y el investigador Federico Hernández Rincón laboraron juntos, formando un buen equipo de trabajo además de una gran amistad hasta ser compadres (Rincón fue padrino de bautizo de uno de los hijos de Hellmer: José Antonio). A pesar de que Raúl Hellmer tenía ciertos conocimientos musicales, éstos no eran suficientes para llevar a cabo las audiotranscripciones debido al alto grado de especialización que se requería. Por esta razón, las transcripciones aquí presentadas son fundamentalmente de la autoría de Federico Hernández Rincón (dato corroborado por el investigador y maestro Hiram Dordelly quien verificó la firma encontrada en las transcripciones).

Al ser las audiotranscripciones una interpretación de algunas grabaciones de Hellmer, es muy probable que él haya participado en dicho proceso, lo que nos hace entender al trabajo en equipo como un elemento característico de la época, capaz de generar una gran cantidad de materiales folklóricos como resultado de los proyectos conjuntos. Debido a esto, citaremos algunos ejemplos que confirman la estrecha relación que existió entre ambos investigadores. En primer lugar, basta recordar los dos textos inéditos encontrados en el Archivo Histórico del Cenidim, firmados por Hellmer y Rincón: "Algunas sugerencias sobre los aspectos folklóricos del trabajo de la Sección de

Investigaciones Musicales del INBA para 1954” y “Proyecto para una institución descentralizada para la investigación, fomento y difusión de la música popular y folklórica mexicana” fechados en 1954 y 1957 respectivamente.¹ En cuanto a la producción de discos, se tiene conocimiento que trabajaron juntos en diversas ediciones: *Confites y canelones* (ver discografía) en el cual recopilan varios materiales folklóricos que abarcan del año 1953 a 1961. Otro disco, *Música prehispánica y mestiza de México* (ver discografía) “... fue grabado y editado [en 1968] por José Raúl Hellmer y Federico Hernández Rincón e incluyó cuatro piezas tocadas en instrumentos arqueológicos” (Stevenson 1996: 32).

Por lo tanto, hemos considerado como una parte relevante de esta tesis a las transcripciones firmadas por Hernández Rincón, ya que se presupone que Hellmer participó, o por lo menos las conoció, considerando que fueron realizadas entre 1954 y 1955. Asimismo, al hacer la revisión de dichas transcripciones, observamos que presentan dos tipos de letra, una de molde y otra manuscrita. Con esta referencia nos remitimos a la versión manuscrita del diario de campo de Hellmer y encontramos que aparentemente es el mismo tipo de letra que se encuentra en las transcripciones, lo que confirmaría (en un estudio posterior) el trabajo conjunto de Hellmer y Hernández Rincón en su elaboración o por lo menos en el conocimiento y aprobación de esos materiales.

Con este antecedente, podemos sintetizar la situación diciendo que las audiotranscripciones presentadas en el siguiente catálogo, corresponden al trabajo realizado por Federico Hernández Rincón para la Sección de Investigaciones Musicales (SIM) del INBA, actualmente bajo resguardo del Cenidim, las cuales hacen referencia a algunas grabaciones generadas por Raúl Hellmer durante el período bajo estudio.

¹ Los contenidos de esos artículos están señalados en el apartado IV.5 *Apuntes biográficos de Raúl Hellmer*.

Si bien no se ha encontrado algún dato que nos indique que Hellmer podía realizar transcripciones, éstas formaban parte del trabajo general de investigación en el ámbito institucional por lo que la Sección de Investigaciones Musicales creó un Departamento de Audiotranscripción, el cual se encargó de transcribir las grabaciones de otros investigadores como fue el caso de los materiales de Yurchenco. Cabe señalar que las transcripciones aquí presentadas, corresponden al *corpus* total encontrado hasta el momento en el Archivo Histórico del Cenidim.

Con la finalidad de integrar dicho *corpus* en un catálogo de audiotranscripciones que sirva como herramienta de estudio de la música en sí misma, y que el lector tenga elementos suficientes para entenderlo, ha sido necesario un preliminar a dicho catálogo donde se explica, identifica y acota el contenido de cada campo como se indica a continuación.

IV.1 Preliminar al catálogo.

1. La columna de *No.* corresponde a un número consecutivo de identificación. Se consideran como documentos distintos las diferentes versiones en la transcripción de una misma pieza.
2. La columna *No. asignado en partitura* corresponde al número de identificación que Hernández Rincón adjudicó a dichas transcripciones.
3. La columna *Título* corresponde al título identificado en la partitura.
4. La columna *Lugar y fecha de grabación* corresponde al lugar donde fue realizada la grabación y la fecha de la misma. Debido a que en la mayoría de los casos no está identificado este campo en las partituras, se consultó el inventario de discos editado por la SIM (ver bibliografía) para agregar esta información. Las partituras que si presentan este dato, están marcadas con un asterisco (*).
5. La columna *Fecha de la transcripción* corresponde a la fecha en que Hernández Rincón realizó la transcripción. Cuando este dato no aparece en la columna respectiva, es porque no está consignado en la transcripción.
6. La columna *Disco* corresponde a los datos de identificación que Hellmer le asignó a sus grabaciones. Los números romanos, identifican el número de orden de los discos; la letra, la cara del disco, y al final, el corte o la toma del documento está identificado con un número arábigo.
7. La columna *M.M.* corresponde a la velocidad de la interpretación marcada en la partitura, a través del metrónomo. Se consigna exclusivamente el que aparece con el título, ya que generalmente cambian de velocidad a lo largo de la pieza.

8. La columna ***Dotación*** corresponde a los instrumentos que están presentes en la transcripción, que en los casos revisados, concuerdan estrictamente con la grabación.
9. La columna ***Tonalidad*** corresponde al centro tonal de la pieza transcrita (señalado en la partitura), tomando en cuenta la armadura de la transcripción y los movimientos armónicos y melódicos.
10. La columna ***Firma autógrafa*** corresponde a la presencia o no de la firma manuscrita de Federico Hernández Rincón en la transcripción.
11. La columna ***Observaciones*** corresponde a los datos sobresalientes que no estuvieron consignados en los campos anteriores y que son considerados importantes para la descripción general de los documentos.

IV.2 CATÁLOGO DE TRANSCRIPCIONES REALIZADAS POR FEDERICO HERNÁNDEZ RINCÓN

No.	No. Asignado en partitura	Título	Lugar y fecha de grabación	Fecha de la transcripción	Disco	m.m. J =	Dotación	Tonalidad	Firma autógrafa	Observaciones
1		Los del Fandango	Cuatla, Mor. 3-9-47 *	13-7-54	I-A, corte 1	108	Voz y guitarra sexta	Sol	Si	
2		La petenera costeña	Cuatla, Mor. 3-9-47 *	14-7-54	I-A, corte 2	J = 152	Voz y guitarra	La m.	Si	
3		Versos de un son	Cuatla, Mor. 3-9-47	19-7-54	I-B, corte 1	J = 138	Voz y guitarra	Sol	Si	
4		El negrito "Discante con danza"	Cuatla, Mor. 3-9-47	24-7-54	I-B, corte 2	—	Voz y guitarra	Re	Si	
5		Canción negra (cubana)	Cuatla, Mor. 3-9-47	3-8-54	I-B, corte 3	144	Voz y guitarra	Fa m	Si	
6		Canción en totonaco	Cuatla, Mor. 3-9-47	7-8-54	II-A, corte 1	—	Voz y guitarra	Re	Si	
7		Canción en náhuatl	Cuatla, Mor. 3-9-47	17-8-54	II-A, corte 2	—	Voz y guitarra	Sol	Si	
8		Caticusha- canción en mixteco	Cuatla, Mor. 3-9-47	—	II-A, corte 3	152	Voz	Mi b	Si	Sin el texto de la letra
9		Vals oaxaqueño	Cuatla, Mor. 3-9-47	25-8-54	II-A, corte 4	84	Voz	Fa	Si	
10		Dan la una (alabanza de la danza de los apaches)	Cuatla, Mor. 5-9-47	—	XXXVIII-B, corte 5	112	Voz y guitarra de concha	Re	Si	Esta escrita la afinación de la guitarra
11		Tropas de Jesús	Cuatla, Mor. 5-9-47	—	XXXVIII-B, corte 3	88 aceler a poco a poco hasta 92.	Voz y guitarra de concha	Sol	Si	
12		Dan la una (alabanza)	Tetelcingo, Mor. 5-9-47	—	III-A, corte 1	126	Voz y guitarra de concha	Sol	Si	

No.	No. Asignado en partitura	Título	Lugar y fecha de grabación	Fecha de la transcripción	Disco	m.m. J =	Dotación	Tonalidad	Firma autógrafa	Observaciones
13	15	Tropas de Jesús (son del baile de los apaches)	Tetelcingo, Mor. 5-9-47	—	III cara B	104	Voz y guitarra de concha	Sol	Si	"En tonalidad de Fa # de acuerdo con el diapason"
14	16	Danza azteca	Tetelcingo, Mor. 5-9-47	19-11-54	III-A, corte 2	104	Voz y guitarra de concha	Sol	Si	
15	17	Malagueña guerrerense	Chilpancingo, Gro. 29-7-46	—	V cara A	J = 88	Voz y guitarra	La m	Si	2 versiones, una incompleta con firma autógrafa
16	18	Canción de cosecha (verso cantado)	Cuautla, Mor. 1-11-47	—	V-B, corte 1	—	Voz	Sol b	Si	1ª Versión. (Existe una 3ª. Versión similar a ésta)
17	18 (2ª. v)	Canción de cosecha	Cuautla, Mor. 1-11-47	—	VI-A, corte 2	J = 92	Voz	Sol b	Si	2ª. Versión con ligeras variantes en la transcripción.
18	19	Una negrita (danza poblana)	Cuautla, Mor. 8-10-47	6-1-55	V-B, corte 2	—	Voz y guitarra	Fa	Si	1ª. Versión. Hernández anotó "en Mi mayor"
19	19 (2ª. v)	Una negrita (danza poblana)	Cuautla, Mor. 8-10-47	6-1-55	V-B, corte 2	96	Voz y guitarra	Mi	Si	2ª versión. Hernández anotó "x (nota abajo) esta tonalidad, la usan poniendo el capodastro en el 4º. Traste, y empleando posición de do mayor"
20	19 (3ª. v)	Una negrita (danza poblana)	Cuautla, Mor. 8-10-47	6-1-55	V-B, corte 2	96	Voz y guitarra	Mi	Si	3ª. Versión con ligeras variantes en la transcripción.
21	20	El Huertano (corrido cuartelero)	Cuautla, Mor. 8-10-47	—	V-B, corte 3	J = 63	Voz y guitarra	Mi	Si	1ª. versión
22	20 (2ª. v)	El Huertano (corrido cuartelero)	Cuautla, Mor. 8-10-47	Enero de 1955	V-B, corte 3	J = 63	Voz y guitarra	Mi	Si	2ª versión con diferencias en la transcripción
23	21	Verso cantado (bomba)	Cuautla, Mor. 8-10-47	31-1-55	V-B, corte 2	80	Voz y guitarra	Mi	Si	1ª. versión

No.	No. Asignado en partitura	Título	Lugar y fecha de grabación	Fecha de la transcripción	Disco	m.m. J =	Dotación	Tonalidad	Firma autógrafa	Observaciones
24	21 (2ª v)	Bomba	Cuautla, Mor. 8-10-47	3-2-55	V-B, corte 2	80	Voz y guitarra	Mi	Si	2ª Versión con diferencias en la transcripción 105 versiones
25	22	Requintos con Mandolina de Ometepepec chilena	Cuautla, Mor. 8-10-47	—	VIII-A	J = 92	Mandolin a y guitarra	Mi m	No	Dos versiones
26	23	La san marcuña	Cuautla, Mor. 8-10-47	—	VIII-A, corte 2	J = 108	Mandolin a y guitarra	La m	No	Dos versiones
27	24	Chilena	Cuautla, Mor. 8-10-47	—	VII-A, corte 3	J = 80	Mandolin a y guitarra	La m	No	Dos versiones
28	25	Limoncito Alirionado (requintos y estrofa)	Cuautla, Mor. 8-10-47	—	VII-A, corte 4	J = 92	Mandolin a y guitarra	La m	No	Dos versiones con ligeras variantes en la transcripción
29	26	Canción de Juan José y Juana María en náhuatl	Amacuilapilco, Mor.	16-12-55 (2ª Versión)	VII cara B	—	Voz y guitarra	Mi	No	Dos versiones
30	27	La perra pinta (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	VIII-B, corte 1	—	Voz	La	Si	
31	28	Si ud. me quiere (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	VIII-B, corte 2	—	Voz	La	Si	
32	29	El guaje (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	VIII-B, corte 3	—	Voz	Re	No	
33	30	El gato (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	IX, corte 1	—	Voz	Re	No	Hernández anotó: "informante Sra. Ma. De Baena"
34	31	La Huilacocha (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	VIII-A, corte 2	—	Voz	Re	No	Hernández anotó: "informante Sra. Ma. De Baena"
35	32	Potpouri de palomos	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	VIII-A, corte 3	—	Voz	Re	No	Hernández anotó: "informante Sra. Ma. De Baena"
36	33	El pato y la gallareta (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	IX-B, corte 1	—	Voz	Fa	No	Hernández anotó: "informante Sra. Ma. De Baena"

No.	No. Asignado en partitura	Título	Lugar y fecha de grabación	Fecha de la transcripción	Disco	m.m. J =	Dotación	Tonalidad	Firma autógrafa	Observaciones
37	34	El pato (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	IX-B, corte 2	—	Voz	La m	No	
38	35	Los mecos (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	IX-B, corte 3	—	Voz	Fa	No	
39	36	El caballito (jarabe)	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	IX-B, corte 3	—	Voz	Fa	No	
40	37	El cuervito	Cuautla, Mor. 9-10-47	—	IX-B, corte 5	—	Voz	Fa	No	
41	38	Adentro mi cuate (son)	Cuautla, Mor. 30-10-47	—	IX-A, corte 1(2)	—	Voz	Fa	No	Hernández escribió "informante Ancito Díaz"
42	39	Canción de amor por una trigueña	Cuautla, Mor. 17-10-47	—	X cara A	—	Voz y guitarra	Sol	No	Hernández escribió "informante Ancito Díaz"
43	43	Las varitas de tancanhuntz de San Luis Potosí	—	—	—	J = 126	Flauta y tambor	La b	No	10 danzas para flauta de carrizo y tambor chico
44	44	Danzas michoacanas núm. 1	—	—	—	J = 120	Violín, guitarra y sonaja	La b	Si	3 danzas michoacanas
45	46	El aguanieve "Huapango"	Huasteca poblana	—	CXLII-A	J = 104	Voz, violín, jarana y guitarra	Sol	No	
46	—	Danza de los toreadores	Hueyapan, Pue.	—	—	—	Violín	Sol	No	Presenta 9 divisiones
47	—	Baile para afirmar el compadrazgo	—	—	—	—	[Violín]	Do	No	
48	—	Rondas infantiles	—	—	—	—	Voz	Fa	No	6 rondas infantiles
49	45	Los machetes o el potorríco (baile regional)	—	—	—	—	Violines	Do	No	
50	46	Contradanza	—	—	—	—	[Violín]	Fa	No	

Consideraciones al catálogo de audiotranscripciones.

Como se indicó anteriormente, las transcripciones aquí reunidas corresponden al total encontrado hasta el momento en el Archivo Histórico del Cenidim, como parte de su proceso de organización y clasificación. Por lo tanto, no se descarta la posibilidad de que aparezca algún otro material que se tendrá que trabajar en su oportunidad.

Un acercamiento al trabajo de Raúl Hellmer estaría incompleto al no abordarse el estudio de la música como estructura, es decir, la música en sí misma. Para tener organizada la información se generó el catálogo de audiotranscripciones, lo que nos permitió describir el universo a estudiar. El total de las partituras consignadas fue 50, correspondiendo la mayoría a grabaciones de la región de Cuautla. En todos los casos, está registrada la referencia al disco de donde se generó la transcripción.

Como se pudo observar, las fechas extremas de la realización de transcripciones fue del 13-07-1954 al 16-12-1955, tomando como base las partituras que sí consignaron dicho dato. Esto nos habla de que realmente se trabajaba intensamente en el trabajo de transcripción, ya que realizar más de 50 audiotranscripciones con el equipo técnico de ese tiempo (además del cumplimiento de otras actividades) en poco menos de año y medio, es digno de señalarse. Asimismo, las transcripciones fueron realizadas para la misma dotación instrumental con las que fueron grabadas por Hellmer, en las que se trató de identificar la línea melódica y la figura rítmica con todas las notas de la armonía (esto se explicará a detalle en el apartado Análisis sistemático de audiotranscripciones).

Una vez organizada la información se identificaron ciertas **categorías musicales**, que permitieron reconocer elementos de clasificación. Es importante señalar que dichas categorías fueron obtenidas en función de las transcripciones que contaban con la grabación

correspondiente, es decir, el sonido propiamente. A su vez, el audio que se rescató fue seleccionado en función a los discos que consignaron la velocidad de grabación original, la identificación del contenido, que estuvieran en condiciones de conservación adecuadas para reproducirse, y que estuvieran fechadas dentro del periodo a estudiar.

IV.3 Preliminar a las Categorías Musicales

Como en el mismo caso del catálogo de audiotranscripciones, fue necesario realizar un preliminar a las categorías musicales con la finalidad de que el lector entienda los campos generados, en función de la clasificación obtenida.

Por lo tanto, el siguiente cuadro corresponde a una clasificación de las transcripciones, con base en criterios mínimos de análisis musical. El primer criterio de clasificación (cantidad) fue determinado por las grabaciones que se pudieron rescatar de la colección de discos de acetato grabados por Raúl Hellmer, actualmente bajo resguardo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim). Así, del catálogo de transcripciones, sólo están presentes en este *corpus* las partituras que cuentan con audio (la grabación) a excepción del *Potpourri de palomos* del que existe solamente la transcripción.

Como hemos señalado anteriormente, dichas categorías surgieron de la revisión general del *corpus* de transcripciones con audio. Como resultado de esto, se observaron ciertas características comunes que permitieron agruparlas de la siguiente manera:

Título.- Corresponde al título propiamente dicho, tal y como se consigna en la transcripción.

Instrumental.- Esta categoría indica que es una pieza ejecutada exclusivamente con instrumentos musicales y por lo tanto, no hay presencia de canto.

Voz sola.- Indica ausencia de acompañamiento.

Voz y acompañamiento.- En esta categoría están consignadas las piezas que presentan canto (una o varias voces) y algún tipo de acompañamiento (que puede ser ejecutado con diferentes instrumentos musicales).

Cambios de compás.- En esta categoría se incluyen aquellas piezas que en su desarrollo presentaron una o más variaciones de compás.¹

En español.- Presencia de esa lengua en el texto literario.

En lengua indígena.- Presencia de diversas lenguas indígenas en el texto literario, consignadas en las partituras.

¹ Cabe señalar que todas las piezas del *corpus* con audio tienen presencia de compás.

IV.4 Categorías Musicales
Corpus de transcripciones con audio

Número	Título	Instrumental	Voz sola	Voz y acompañamiento	Cambios de compás	En Español	En lengua indígena	Observaciones
1	La petenera costeña			X	X			
2	Canción en totonaco			X			X	
3	Canción en náhuatl			X			X	
4	Caticusha		X				X	Texto en mixteco
5	Vals oaxaqueño		X			X	X	Presencia del español y del mixteco en la misma pieza.
6	Dan la una			X		X		
7	Tropas de Jesús			X		X		
8	Malagueña guerrerense			X		X		
9	Una negrita			X		X		
10	Canción de cosecha		X			X		
11	Limoncito alirionado			X		X		
12	Canción de Juan José y Juana María			X		X	X	Texto en náhuatl
13	El gato		X			X		
14	Potpourri de palomos		X		X	X		
15	El pato y la gallareta		X			X		
16	El pato		X			X		
17	El caballo		X			X		
18	Canción de amor por una trigüña			X		X		
19	Requintos con mandolina de Ometepec: Chilena	X						

IV.5 Análisis sistemático de audiotranscripciones.

A partir de la identificación de categorías musicales fue posible generar un análisis sistemático, ejemplificando algunas de sus características con fragmentos de las transcripciones manuscritas. Cabe aclarar que el análisis correspondió a lo indicado en la partitura, comparándolo con su respectivo audio.

El acervo sonoro que se ha rescatado hasta este momento, presentó, como ha sido señalado, ciertos problemas en su transferencia: los documentos fueron recopilados originalmente en discos de acetato de 78 r.p.m. (instantáneos), pero al momento de ser reproducidos en la tornamesa adecuada, no se pudo obtener la altura exacta debido a los cambios de velocidad causados por el uso de plantas generadoras de electricidad, y por las variaciones de voltaje (comúnmente llamados *bajones*) con los que fueron grabados. En consecuencia, se hicieron varias transferencias del disco original (primero a casete y posteriormente a CD) para efectuar un proceso de ajuste de su velocidad, duración y afinación con el programa informático *Peak*.

Aunque es difícil ubicar las tonalidades originales de las piezas, nos orientamos por el tono escrito en la partitura, es decir, con base en la tonalidad señalada en las transcripciones se intentó acelerar o reducir la velocidad de la grabación (según el caso) a través de dicho programa, para ajustarla al tono indicado.

Por otra parte, los ejemplos de las partituras fueron reproducidos digitalmente de los originales, efectuando al mismo tiempo una selección de los fragmentos importantes mediante el programa Foto Shop¹. Finalmente, en algunos casos no apareció la clave de la

¹ Esto fue posible, gracias a la asesoría y apoyo del maestro Salvador Rodríguez, quien desinteresadamente me permitió trabajar esta parte en su computadora.

transcripción, sin embargo, cabe señalar que todos los ejemplos incluidos en la presente edición fueron escritos en clave de sol por el autor.

I.- Instrumental

Dentro de esta categoría tenemos *Requinteos con mandolina de Ometepepec: Chilena*. Esta pieza correspondió al material grabado por Hellmer en la región de Cuautla el 8 de octubre de 1947. Fue interpretada en la mandolina por Rafael Rendón originario de Chilapa, Guerrero, acompañado por Raúl Hellmer en la guitarra sexta.

La transcripción esta escrita en un compás de 6/8 en la tonalidad de La menor, a dos pautas: una para la mandolina y otra para la guitarra. La introducción consta de 11 compases y posteriormente se inicia el tema propiamente dicho. Es importante destacar la escritura de todas las notas de los acordes de la guitarra en la transcripción, con la disposición y altura correctas para dicho instrumento, a diferencia de otras transcripciones de la época, donde se utilizaba el sistema de cifrado.

En cuanto al tema principal, observamos una resolución melódica coherente con respecto a la grabación (cabe señalar una imprecisión en la rítmica del compás 6 en los primeros tres octavos; lo que se escucha es un octavo con punto, dieciseisavo y octavo). El ejemplo siguiente (el cual abarca en el audio del compás 6 al 15) contiene la última frase de la introducción y la primera de la melodía.

El símbolo ▼ indicará en lo sucesivo el lugar de inicio de la pista.

Ejemplo 1 (fragmento). Pista 1

↓

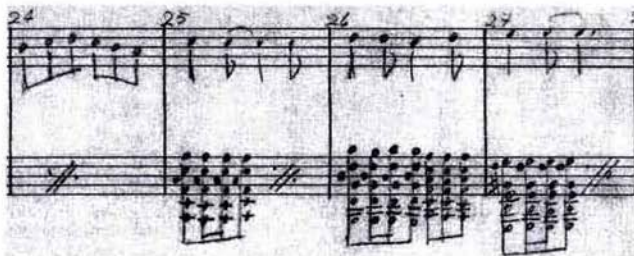
22 M.M. 92 = 1. Disco. VIII - A. Requinteos con Mandolina de Ometepe: Chilena. ①

Otro elemento característico en la transcripción, es escribir una sola voz para la mandolina, aunque en ciertas partes se escuchan dos, como es el caso del compás 20 al 23:

Ejemplo 2 (fragmento). Pista 2.

Por otra parte, no está indicado el trémolo de la mandolina; se transcriben las alturas y en las notas repetidas no se distingue la rítmica escrita por estar presente dicho trémolo, es decir, no se articulan los valores. (Compás 24-27).

Ejemplo 3 (fragmento). Pista 3



II.- Monodia

Dentro de esta categoría, tenemos algunos ejemplos que nos permiten encontrar ciertos elementos característicos.

En primer lugar tenemos el *Vals oaxaqueño* interpretado por Paulino Zozaya, originario de San Andrés Tepetlaya, Oaxaca, grabado en la región de Cuautla el 3 de septiembre de 1947. Podemos observar en la transcripción que están presentes los datos que indican la tonalidad, compás, así como la altura; es decir, es una pieza escrita en clave de sol, en la tonalidad de Fa mayor y en un compás de 3/8. Asimismo, observamos el uso de la anacrusa para identificar el tipo de acentuación. Otra característica importante, es la práctica de anotar el texto literario (siendo éste del tipo silábico) debajo de la nota correspondiente en la partitura. En cuanto a la velocidad, está indicado el valor de la negra con punto en relación con el metrónomo = 84.

Ejemplo 4 (fragmento). Pista 4



Otro ejemplo es *Canción de cosecha* interpretada por Alberto Ilagorre, originario de Tlaxcuapan, Puebla, grabada el 1º. de noviembre de 1947, en la región de Cuautla.

Evidentemente, se trata de una obra sin acompañamiento. El movimiento melódico se desarrolla en la tonalidad de Sol bemol Mayor y en un compás de 6/8. Nuevamente observamos la escritura del texto literario debajo de la línea melódica y de su valor rítmico correspondiente. No hay indicaciones de fraseo.

Ejemplo 5 (fragmento). Pista 5



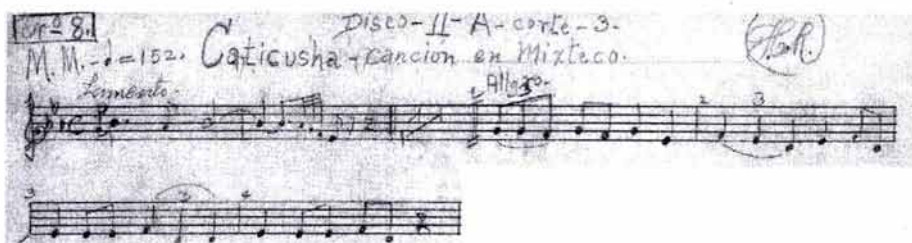
Un ejemplo más de monodia, es el caso interesante de *Caticusha* (canción en Mixteco). El intérprete es Inocencio Moreno originario de Tlacotepec Nieves, Oaxaca, grabado el 3 de septiembre de 1947 en la región de Cuautla.

Sin duda alguna, este ejemplo presenta un grado mayor de dificultad para la transcripción, debido a la ausencia de un pulso regular en la melodía. La metrificación es uno de los principales problemas que detectamos al escuchar la grabación. La pieza está en la tonalidad de Mi bemol Mayor con un compás de 4/4 y, a diferencia de otros ejemplos, el

texto literario no está presente en la transcripción. La velocidad está marcada como negra igual a 152 pulsaciones por minuto, y en el tema principal tiene la indicación de *allegro*.

Es notoria la resistencia de esta música (sobre todo en sus aspectos rítmicos y la organización de las alturas) a ser encuadrada dentro de las categorías occidentales europeas.

Ejemplo 6 (fragmento). Pista 6.



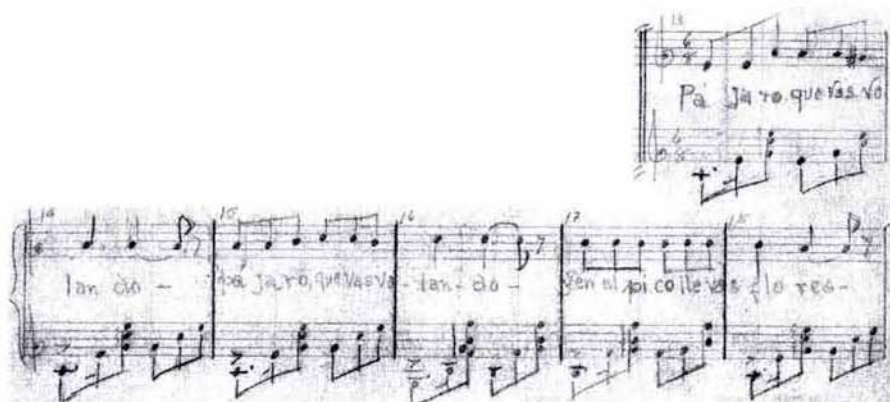
III.- Voz y acompañamiento.

Un primer ejemplo es la transcripción de *Malagueña guerrerense* interpretada por Francisco Romero, acompañado por su hija Judit Romero en la guitarra sexta. Este tema fue grabado el 29 de Julio de 1946 en Chilpancingo, Guerrero, por Raúl Hellmer.

Podemos observar el uso de dos pautas: para la voz y el acompañamiento. En ambas se indica la tonalidad y el compás (Do mayor y 6/8 respectivamente). Un elemento que sobresale (como ya lo hemos señalado), es la práctica de transcribir todas las notas de la armonía en el acompañamiento, así como el uso de signos de acentuación. La letra está escrita de manera silábica en la pauta correspondiente a la voz, debajo de la línea melódica.

En mi opinión, es más apropiado el metro de 3/4 es decir, tres grupos de dos octavos, que 6/8 dividido en dos grupos de tres octavos para la presente pieza, porque coincide mejor con la acentuación del texto.

Ejemplo 7 (fragmento). Pista 7



Otro ejemplo de esta categoría corresponde a la alabanza de la danza de los Apaches *Tropas de Jesús* interpretada por José Martínez y Juan Becerra, originarios de Tetelcingo, Morelos, acompañada por Juan Becerra con guitarra de concha de armadillo. El tema fue grabado el 5 de septiembre de 1947 en la región de Cuautla.

Al igual que el ejemplo anterior, este consta de dos pautas en las cuales está anotada la tonalidad (Sol Mayor), la clave (Sol) y el compás (6/8). Observamos nuevamente, (identificado ya como un elemento característico) la transcripción de todas las notas del acompañamiento, que en este caso corresponde a la guitarra de concha. La línea melódica esta doblada por una segunda voz a la 3ª inferior, con sonidos que pertenecen a la armonía. El texto literario esta escrito bajo la pauta de la melodía, entre ésta y la del acompañamiento.

Ejemplo 8 (fragmento). Pista 8.



Una negrita es otro ejemplo de voz y acompañamiento. El intérprete y acompañante es Lino Tlapale originario de Izúcar de Matamoros, Puebla, y fue grabado el 8 de octubre de 1947 en la región de Cuautla.

Esta canción presenta mayor complejidad para el transcriptor, debido a la rítmica del acompañamiento y al fraseo de la voz. Observamos que la pieza fue escrita en compás de 4/4, por lo que fue necesario utilizar figuras de tresillos en la fórmula rítmica de la guitarra; además, los inicios de la voz fueron transcritos en los tiempos fuertes. Sin embargo, en el audio se escucha un compás ternario cuyo metro se ajusta a los acentos propios del texto.

Ejemplo 9 (fragmento). Pista 9.

↓

IV.- Cambios de compás.

El total de las transcripciones hasta ahora identificadas del material grabado por Hellmer, presentan la anotación del compás como elemento regulador de la rítmica. Sin embargo, dentro de esta categoría se han encontrado piezas con cambio de compás. Un primer ejemplo lo tenemos en *La petenera costeña*, interpretada y acompañada por Lino Tlapale originario de Izúcar de Matamoros, Puebla, grabada el 3 de septiembre de 1947 en la región de Cuautla. En esta pieza se indican cambios de compás perfectamente ubicados: 6/8 y 3/4 (sesquiáltero). El tono es La menor.

Ejemplo 10 (fragmento). Pista 10.



Potpourri de palomos es interpretado por María Baena originaria de Querétaro, y fue grabado el 9 de octubre de 1947 en la región de Cuautla. En uno de los temas se tiene identificado otro cambio de compás: 2/4 y 6/8. Lamentablemente no se pudo obtener el audio de dicha transcripción.

Ejemplo 11 (fragmento).



V.- Lenguas

El idioma es otra categoría que se puede apreciar en las grabaciones y transcripciones que se realizaron en esos años. Podemos registrar tres subcategorías: en español, en lenguas indígenas y en ambos.

a) Como ejemplo del primer grupo tenemos *La petenera costeña*, antes identificada:

Ejemplo 12 (fragmento). Pista 11.



Otro ejemplo de texto en español es *Limoncito alirionado* interpretado por Rafael Rendón, originario de Chilapa, Guerrero, acompañado en la guitarra sexta por Raúl

Hellmer, grabado el 8 de octubre de 1947 en la región de Cuautla. Esta escrito en 6/8 en el tono de La menor. Cabe señalar que en los dos últimos octavos del compás 33, escuchamos en la grabación la presencia del primer grado melódico (la) y la sensible (sol #).

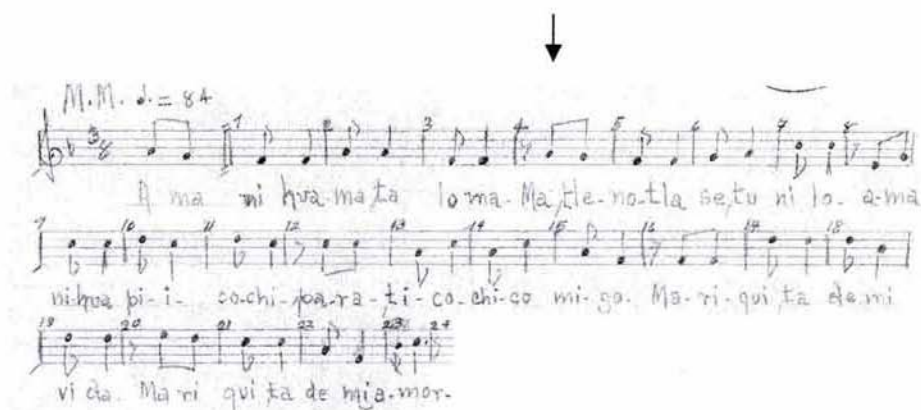
Ejemplo 13 (fragmento). Pista 12.



b) En lenguas indígenas. Para ejemplificar esta subcategoría tenemos *Caticusha* (ver ejemplo 6) la cual es cantada en mixteco. Desgraciadamente, en la transcripción no se consignó el texto literario, sólo indica que es cantada en ese idioma.

c) En ambas lenguas. Un ejemplo interesante de esta subcategoría es el *Vals oaxaqueño* (antes mencionado), donde están presentes en la misma canción el español y el mixteco. Por otra parte, escuchando la grabación, observamos que en el compás 13 y 14, el primer octavo de cada compás corresponde a la nota sol:

Ejemplo 14 (fragmento). Pista 13.



VI.- Imprecisiones de transcripción.

Se encontraron las siguientes categorías de imprecisiones: a) rítmicas; b) melódicas; c) de escritura [vertical]; d) armónicas.

- a) Rítmicas.- Como parte de esta primer subcategoría tenemos un caso en *La Petenera costeña*. En el compás 25 esta indicada la nota Si la cual abarca todo el compás, pero lo que se escucha en la grabación es un cambio a 2/4, y no el valor de 6/8 como esta escrito:

Ejemplo 15 (fragmento). Pista 14.



Otro ejemplo de imprecisión rítmica está presente en *Limoncito alirionado* (antes identificado) pues en la introducción, en la parte de la mandolina en el compás 5, se escucha otra figura rítmica diferente a la indicada:

Ejemplo 16 (fragmento). Pista 15.



En el *Vals oaxaqueño* tenemos un cambio de la figura rítmica y de compás a 2/4 en el compás 53, si tomamos como base el audio escuchado:

Ejemplo 17 (fragmento). Pista 16.



- b) Melódicos.- Un ejemplo de esta subcategoría lo tenemos en *Tropas de Jesús* (antes mencionada), al inicio de la voz podemos escuchar una tercera voz en la parte superior, y en la transcripción solamente están consignadas dos:

Ejemplo 18 (fragmento). Pista 17.

Tropas de Jesús

Sus - si-gan su ban de ra

En *La petenera costeña*, en el compás 27, en el primer octavo del tercer tiempo aparece la nota La, y al remitirnos a la grabación, se puede escuchar un Si b:

Ejemplo 19 (fragmento). Pista 18.



- c) De escritura vertical.- Como ejemplo de esta subcategoría, en *La petenera costeña* en el compás 100, observamos que no hay correspondencia vertical entre la rítmica de la voz y la rítmica de la guitarra, es decir, los valores no están alineados de acuerdo con la parte proporcional de sus duraciones, aunque es correcta la transcripción:

Ejemplo 20 (fragmento). Pista 19.



- d) Armónicos.- Como ejemplo de esta subcategoría tenemos *Una negrita* (antes mencionada), en el compás 17 escuchamos en la grabación que la armonía se dirige al IV grado Mayor en la voz, y la guitarra cambia al IV grado menor en el segundo tiempo, es decir, tomando como base la armadura indicada en la transcripción, la pieza esta en Fa, por lo tanto el acorde del IV grado menor debería tener Re b, que toca la guitarra en el acorde con calderón:

Ejemplo 21 (fragmento). Pista 20.



Consideraciones finales sobre las audiotranscripciones.

En primer lugar es importante reconocer las condiciones en que fueron realizadas estas audiotranscripciones, es decir, no existían los elementos técnicos como ahora: el uso de programas de computadora que permite escuchar mas lentamente la música respetando la tonalidad; ecualizadores de gran precisión para filtrar graves, medios o agudos, y el uso de la escala cromática dentro de los programas de transcripción, lo que permite descifrar con gran exactitud las alturas, etc. Dichas audiotranscripciones fueron elaboradas exclusivamente con la ayuda del aparato reproductor disponible y a la velocidad original. Es evidente que el transcriptor contaba con elementos musicales sólidos y con un oído sumamente desarrollado para captar los sonidos en esas condiciones. Por esta razón, fue práctica común realizar copias de trabajo ya que por el constante uso y repetición de los discos, éstos se deterioraban y se acentuaba la presencia del *gis* (ruido de fondo).

Este análisis nos permite identificar algunas características del tipo de transcripción que se realizó en ese periodo histórico y en particular sobre el trabajo de Raúl Hellmer. De manera general, observamos una adecuada representación de las fórmulas rítmicas con sus respectivos cambios de compás (cuando es necesario) así como un agrupamiento específico de sus valores. Si bien en la parte melódica existe cierto nivel de precisión en las alturas

dentro de los materiales transcritos, es evidente que la preocupación no fue escribir hasta el mínimo detalle; lo importante fue, en mi opinión, indicar algunas células mínimas que pudieran servir para reconocer frases y motivos.

En la parte armónica, es importante reiterar que el maestro Hernández Rincón utilizó el método de escribir todas las notas del acompañamiento, además de su respectiva fórmula rítmica, lo que nos sugiere que las audiotranscripciones fueron hechas para ser entendidas estructuralmente. Lo importante era formular generalizaciones válidas, un enfoque que además coincide con los trabajos de los investigadores del folklore musical de ese período: describir panoramas y no hacer estudios de caso.

Debido a que el interés primordial de la Sección de Investigaciones Musicales era la formación de un Archivo General de Música Mexicana, se dio prioridad a la recopilación de documentos sonoros, al acopio y recolección de materiales folklóricos por lo que el trabajo de transcripción era un complemento importante en la difusión de los materiales. Por lo tanto, en las transcripciones podemos apreciar el espíritu de la época, es decir, éstas fueron realizadas con la intención de ser difundidas en conferencias públicas o con especialistas interesados en esa música. Si bien no se observa un interés por analizar dichas transcripciones, si forman parte de una política institucional preocupada por establecer mecanismos de recolección y difusión de los materiales de origen folklórico.

Sin embargo conviene aclarar algunos puntos referentes a la transcripción de la música folklórica y entender con mayor precisión el trabajo desarrollado por Hellmer y Hernández Rincón. La transcripción musical es la representación de los hechos sonoros, una guía visual con valores determinados. También proporciona directrices a los recolectores de campo, permite un mejor análisis y lo más importante, comunica la música a los demás. Aún así, como señala el etnomusicólogo George List:

No existe ningún método de transcripción que refleje con exactitud un acontecimiento musical, sea que la transcripción se obtenga de oído o con la ayuda de un aparato electrónico. El valor de la transcripción no reside en la reproducción completa de todos los aspectos de un evento musical dado, sino, en el hecho de que facilite la comparación de un cierto número de elementos o aspectos separables del acontecimiento musical (1976: 8).

Efectivamente, cualquier transcripción es sólo una representación y una interpretación del fenómeno musical. Por otra parte, "... lo que se transcribe y como se le transcribe son hechos que se ajustan a los objetivos del estudio que uno se ha propuesto realizar" (List 1976: 13). Si a esta situación le agregamos el hecho de que "... los ritmos y las escalas de la música folklórica y no occidental no siempre encajan en el sistema occidental hace más difícil la transcripción de dicha música en notación convencional" (Nettl 1973: 37). El sistema usual de notación fue ideado para la música occidental, por lo que es difícil acoplarla a las necesidades que genera la música de tradición oral.

Con base en esos elementos, y considerando que para poder transcribir un minuto de música, se requieren varias horas de trabajo dependiendo de la dificultad, creemos que las transcripciones realizadas por Hernández Rincón, presentan cierto grado de objetividad. Consideramos que la transcripción corresponde al tipo *conceptual*, ya que el autor escribe lo que cree oír, asimismo, está enmarcada dentro del tipo *émica*, pues no se escribe todo hasta el mínimo detalle, sino una representación general, una guía. En cuanto a la notación utilizada, consideramos que está dentro de la categoría *descriptiva*,² ya que describe la estructura general para un posible análisis y comparación.

² Categorías tomadas de la clase *Metodología de la transcripción* a cargo del maestro Rolando Pérez Fernández.

V. DISCOGRAFÍA PUBLICADA.

Este apartado tiene como objetivo ilustrar la importancia y el alcance de las grabaciones de Raúl Hellmer, a través de una muestra del material publicado desde su participación en la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes, hasta los discos que todavía se producen en diferentes instituciones.

Solamente se consignan las portadas de los discos que hemos podido recopilar, ya que según información de José Antonio Hellmer (en entrevista realizada el 15 de Noviembre de 2003, en las instalaciones del Cenidim) son más de 40 o 50 grabaciones editadas aproximadamente las que se han llevado a cabo hasta el momento. José Antonio Hellmer comentó que simplemente en “ RCA Víctor existen unos 15 ó 17 discos, 2 de Gamma, otros en Orfeón y en disqueras más chicas”.

Para Raúl Hellmer la difusión de los materiales folklóricos era la consecuencia natural de su trabajo. Consideraba sumamente importante dar a conocer a la gente, la diversidad sonora dentro del mosaico cultural de nuestro país. De esta manera, Hellmer participó activamente en la producción de discos como parte de su labor de investigación. Son tal la cantidad de materiales publicados que bien merece ser considerado su papel de editor como parte de las características de su labor de investigación. Hellmer señaló lo siguiente en relación con su labor de difusión:

Me di cuenta de la pavorosa situación en la que se encontraba la cultura de la gente; la calidad de la radiodifusión que a diario bajaba más y más – todo esto antes de que empezara la televisión. Fueron muchas las cosas que me inquietaron, y fue entonces que me empecé a preocupar por la difusión de la música. Sin embargo, cuando hablé con mis jefes de esto, ellos me contestaron: sí, vamos a hacer libros y discos, pero para especialistas... Y ahí empezaron las dificultades, tan profundas que después se hicieron realmente insoportables (García Flores 1990: 47).

La siguiente discografía nos permite conocer parte de los documentos sonoros grabados por Hellmer. Al escuchar los materiales seleccionados por el mismo, (la mayoría de su propia fonoteca) conformando diferentes panoramas y antologías, se hace evidente el conocimiento y gusto que tenía por la música, así como su compromiso en el trabajo de difusión. La mayoría de los discos que Hellmer editó contienen explicaciones contextuales referentes a los materiales sonoros seleccionados, de manera que redactó varias notas que solo pudo haber escrito gracias a su experiencia de campo.

Si tomamos en cuenta que en ese periodo existían pocas instituciones encargadas de publicar discos,¹ para Hellmer representa un mayor mérito haber producido una gran cantidad de materiales editados o bien, que todavía están a la espera de salir a la luz pública.

¹ Como fue el caso del Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales (DEMLO) del INAH y el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del INI en la década de los setenta.

Discografía publicada.

- LP01** *Folklore Mexicano Vol. I* Serie Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de coordinación, MUSART D 890, México.
- LP02** *Folklore Mexicano Vol. II* Primera antología del son jarocho, Serie Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Coordinación, MUSART D- 929, México.
- LP03** *México en alta fidelidad.* Folklore de la huasteca, Conjunto Medellín de Lino Chávez y otros conjuntos folklóricos mexicanos, VANGUARD GAMMA CV-009 México.
- LP04** *El Águila Blanca.* Conjunto Los Concheros de Ernesto Ortiz Ramírez, RCA CAMDEN CAM- 380, México.
- LP05** *Mexican panorama 200 years of folk songs.* GAMMA, VANGUARD CV-010.
- LP06** *Música Prehispánica y Mestiza de México,* RCA VÍCTOR MKL- 1773, México, 1968.
- LP07** *Dioses y Demonios de Bolivia.* Canciones folklóricas de magia, amor y fiesta desde los Incas hasta el presente, “Las estrellas matutinas”, GAMMA VANGUARD CV- 123, México.
- LP08** *Musique Folklorique du Monde, Mexique.* MUSIDISC, CV 1105, Francia.
- LP09** *Musiques Mexicaines.* DISQUES OCORA OCR 73, Musidisc Europe, Radio France, Francia.
- LP10** *Gloria a Tata Vasco, Trío Purépecha.* RCA Records OTR- 66, OTRA, Serie Para Coleccionistas, México, 1981.
- LP11** *Fiesta Jarocho.* RCA CAMDEN, CAM- 314, México.

- LP12** *Veracruz Hermoso* Conjunto Jarocho Medellín de Lino Chávez, RCA
CAMDEN, CAM- 28, México.
- CD13** *La música tradicional en Michoacán*. Serie Folklore Mexicano Vol. III.
CONACULTA, INBA, CENIDIM. México.
- CD14** *Confites y canelones*. Música mexicana de navidad. Folklore Mexicano,
CONACULTA, INBA, CENIDIM, Quindecim, Serie siglo XX, Vol. XVIII.
2000
- CD15** *In Xochitl in Cuicatl*. Cantos de tradición náhuatl de Morelos y Guerrero,
Homenaje a José Raúl Hellmer, CONACULTA INAH México, 1999 3ª.
Edición.
- CD16** *Homenaje a Raúl Hellmer. 30 aniversario luctuoso* Selección radiofónica de la
serie Folklore Mexicano realizada por Raúl Hellmer para radio universidad,
CONACULTA, RADIO UNAM INI, FUNDACIÓN HELLMER. México,
2001.
- CD17** *A la trova más bonita de estos nobles cantadores...* Grabaciones en Veracruz de
José Raúl Hellmer, Fonoteca del INAH, CONACULTA, IVEC, INAH. México,
2001, 1ª. Edición.

LPO1



LP01 *Folklore Mexicano Vol. 1* Serie Instituto Nacional de Bellas Artes.
Departamento de coordinación. MUSART D 890. México.

Contenido:

Lado A

- | | |
|----------------------------------|---------------------------|
| 1. La Leva | 7. Son para semana santa |
| 2. Son de la danza huaxompiatine | 8. El corrido del pescado |
| 3. Jarabe (cantado sin | 9. Pasodoble |
| 4. acompañamiento) | 10. Canto del mitote |
| 5. Canto Mayo | 11. La Guacamaya. |
| 6. Zacualme (Dos sones) | |

Lado B

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------|
| 1. Los Quetzalines (Son de la | 6. El brinco |
| Cruceta) | 7. El niño dormido |
| 2. En tus ojos. Bambuco | 8. Canto de pastorela |
| 3. Canción del venado | 9. Polka. |
| 4. Canción para la fiesta del jilote | |
| 5. La Isabel | |

Comentario: Este disco LP fue el primero de una serie llamada *Folklore Mexicano* editado por el INBA. La grabación, las notas y la foto de portada son de Raúl Hellmer. Sin año de edición. Sin embargo, retomamos lo dicho por Hellmer en la entrevista realizada por Margarita García Flores tres años antes de su muerte (ver bibliografía): "... yo escogí el material para los dos únicos discos que salieron en todos mis dieciocho años en Bellas Artes, durante el penúltimo año del régimen de Gorostiza". Colección Cenidim.

LP02



LPO2 Folklore Mexicano Vol. II Primera antología del son jarocho, Serie Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Coordinación, MUSART D- 929, México.

Contenido:

- | | |
|---|---|
| 1. Naranjas y Limas (versión alvaradeña). Música de Navidad | 10. Zapateado con décimas |
| 2. El butaquito. Son jarocho | 11. Chuchuramaca. Son antiguo |
| 3. La bruja. Son jarocho | 12. La lloroncita. Son Jarocho |
| 4. El borracho. Son jarocho | 13. El carpintero viejo. Son jarocho |
| 5. La Indita. Son jarocho | 14. El pájaro carpintero (El carpintero nuevo). Son jarocho |
| 6. La guacamaya. Son jarocho | 15. El jarabe loco. Son jarocho (versión alvaradeña). |
| 7. El fandanguito. Son jarocho con "bombas" | |
| 8. El zapateado. Son jarocho | |
| 9. La morena. Son jarocho | |

Comentario: Este LP fue el segundo que editó el INBA de la serie llamada *Folklore Mexicano*. La grabación, notas y foto de portada son de Raúl Hellmer. Colección José Antonio Hellmer.





LP03 *México en alta fidelidad*. Folklore de la huasteca. Conjunto Medellín de Lino Chávez y otros conjuntos folklóricos mexicanos. VANGUARD. GAMMA CV-009 México.

Contenido:

Lado A

- | | |
|-----------------------|------------------|
| 1. El Pijul | 5. El querreque |
| 2. El zapateado | 6. La bruja |
| 3. La petenera | 7. El siquisirí. |
| 4. Coplas a mi morena | |

Lado B

- | | |
|---------------|----------------------|
| 1. El caballo | 4. El cascabel |
| 2. La bamba | 5. El fandanguito |
| 3. La rosa | 6. El tilingo lingo. |

Comentario: Disco LP. Las grabaciones fueron hechas en los lugares de origen, bajo la supervisión de Raúl Hellmer. Versión castellana de Sergio Fernández Bravo, sin año de edición. Notas de Hellmer. Se presenta también la versión en inglés. Colección Cenidim y José Antonio Hellmer respectivamente.

LP04



LP04 *El Águila Blanca*. Conjunto Los Concheros de Ernesto Ortiz Ramírez. RCA
CAMDEN CAM- 380. México.

Contenido:

Lado A

1. El Águila blanca
2. Pasión de velación
3. El venado
4. Estrella de oriente
5. El guajolote.

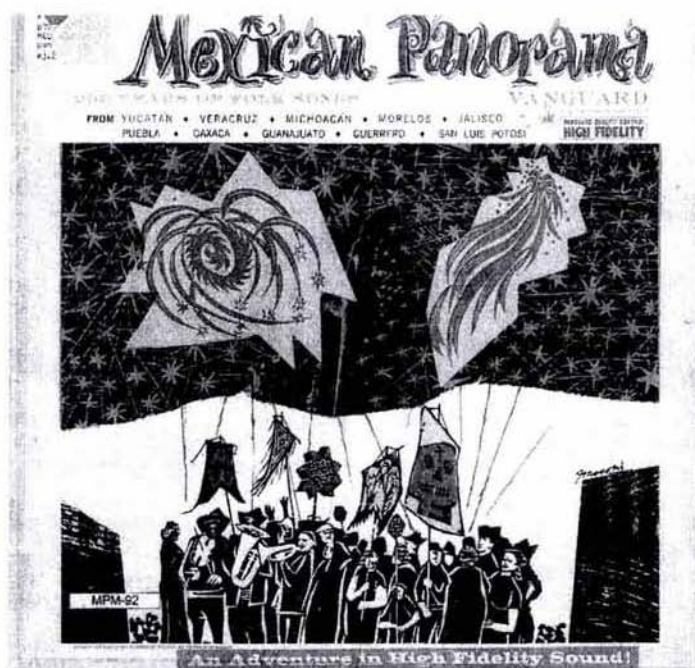
Lado B

1. Danza del sol
2. Alabadas sean las horas
3. Xipe
4. Nuestra América
5. Señor San Miguel.

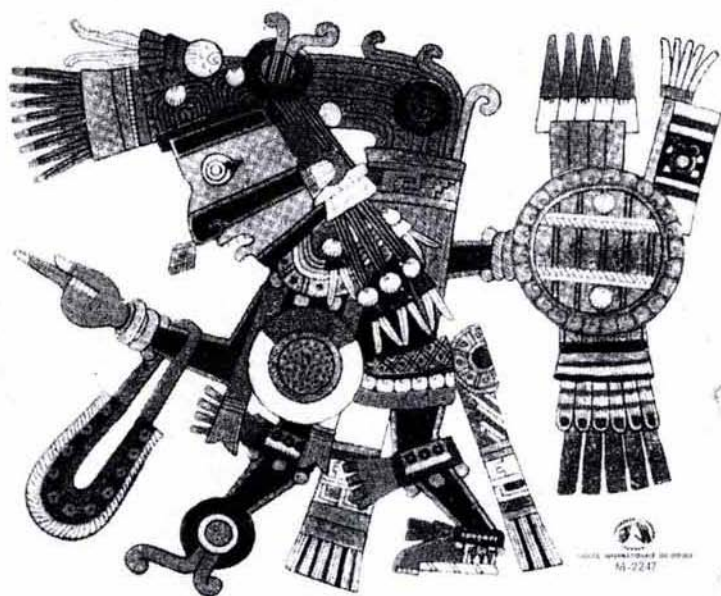
Comentario: Disco LP. La producción corrió a cargo de Raúl Hellmer y fue editado en
1969. Notas en español y en inglés. Colección Cenidim.



LP05



LP05



MEXICO!

DEUX SIECLES
DE FOLKLORE DE

YUCATAN • VERACRUZ • SAN LUIS POTOSÍ
MICHUACÁN • OAXACA • JALISCO • GUANAJUATO
CHAMPAGNE • GUERRE • PUEBLA

LP05 *Mexican panorama 200 years of folk songs.* GAMMA, VANGUARD CV-010.

Contenido:

Lado A

- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| 1. Ostiones alvaradeños | 6. Alabanza a la virgen |
| 2. La apahuini | 7. Son para San José |
| 3. El pájaro cú | 8. El Tun-kul |
| 4. Porqué te fuiste | 9. El toro rabón |
| 5. Alabanza a Juan Diego | 10. La media calandria. |

Lado B

- | | |
|------------------------|----------------------|
| 1. Lágrimas de mi alma | 6. Los chiles verdes |
| 2. Fúlgida luna | 7. Puebla |
| 3. A orillas del mar | 8. Pinotepa |
| 4. Las mañanitas | 9. Dalia Chinta. |
| 5. Male juanita | |

Comentario: Disco LP. La producción estuvo a cargo de Raúl Hellmer con sus propias grabaciones. Se presentan las tres portadas de tres versiones: castellano, inglés y francés, las cuáles incluyen el mismo material. Los dos primeros discos pertenecen a la colección Cenidim, la versión francesa es de la colección José Antonio Hellmer.

LP06



LP06 *Música Prehispánica y Mestiza de México*, RCA VÍCTOR MKL- 1773, México, 1968.

Contenido:

Lado A

- | | |
|--|--|
| 1. Flauta azteca- teponaztli cascabeles
y sonajas | 5. Alabadas sean las horas |
| 2. Adoración al sol | 6. Flauta Doble de Colima-
tlalpanhuehuetl ocarina- chirimias |
| 3. Flauta grande de Colima y caracol
azteca | |
| 4. Ritual consagrado a los dioses | |

Lado B

- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1. Danza autóctona | 4. Danza de la paloma |
| 2. Alegría de Xochiquetzal | 5. Señor San Miguel |
| 3. Flauta triple de Tenenexpan | 6. Tonantzin- Nonantzine |

Comentario: Disco publicado en el marco de los juegos olímpicos de 1968, en el que se presentan improvisaciones con instrumentos de origen prehispánico. Federico Hernández Rincón participa en las tres primeras pistas del lado 1. En este disco no se incluye crédito alguno a Hellmer, pero por información de José Antonio Hellmer, y lo consignado en un artículo de Stevenson (ver bibliografía) nuestro autor participó en la producción y la grabación.

DIOSES y DEMONIOS de BOLIVIA



CANCIONES FOLKLÓRICAS DE MAGIA, AMOR Y FIESTA
desde los Incas hasta el presente

cantadas por

"LAS ESTRELLAS MATUTINAS"

ITO YUPANQUI Y KUGUSINARA

corresponsales de CHACUNZO, ZAMPOSAS Y FLAUTAS Y TAMBORES INDIOS

VANGUARD RECORDINGS FOR THE COMPANIES

LP07 *Dioses y Demonios de Bolivia*. Canciones folklóricas de magia, amor y fiesta desde los Incas hasta el presente. “Las estrellas matutinas”, GAMMA VANGUARD CV- 123, México.

Contenido:

Lado A

- | | |
|--|---|
| 1. Señor Intendente (Coplas satíricas) | 6. Aires del Altiplano (Mosaico indígena) |
| 2. Vicuña (Huayño) | |
| 3. Thaya (Lamento indio) | 7. Puñal envenenado (Cueca) |
| 4. Cuando me vaya (Huayño) | 8. Bailecitos de mi tierra (Bailecito) |
| 5. Aires de mi tierra (Bailecito) | |

Lado B

- | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Para qué (Cueca) | 6. Puka Panqui (Huayño) |
| 2. Mis penas (Tonada indígena) | 7. Luna llena (Carnaval) |
| 3. Italaqueñita (Sicureada) | 8. Sicureada (Danza del Altiplano) |
| 4. Misterios del corazón (Taquirai) | 9. Pilcomayo (Bailecito) |
| 5. En mis sueños (Huayño) | |

Comentario: Disco LP que presenta un panorama de la música folklórica de Bolivia. Notas y selección de Raúl Hellmer. La portada es cortesía de la Embajada de Bolivia en México. LP perteneciente a la colección José Antonio Hellmer.

LP08



LP08 *Musique Folklorique du Monde, Mexique*. MUSIDISC, CV 1105, Francia.

Contenido:

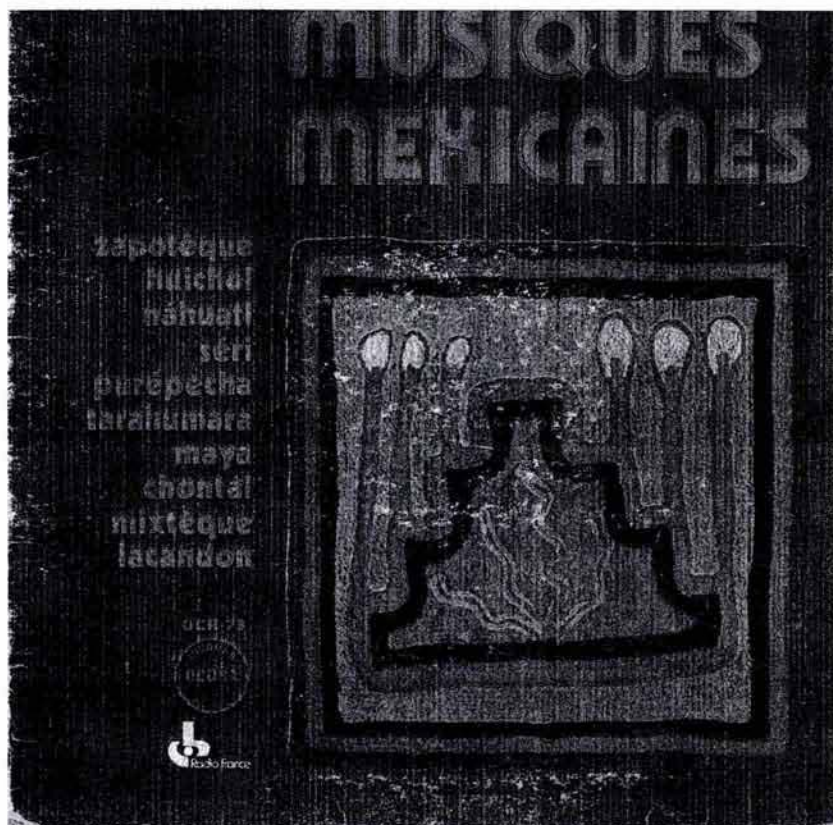
Lado A

- | | |
|-----------------|----------------------|
| 1. Tuyo soy | 4. Alla en ni Barrio |
| 2. Amarga duda | 5. Ser quisera |
| 3. El Aguanieve | 6. El fandanguito |

Lado B

- | | |
|----------------------|------------------------|
| 1. El Ahualulco | 4. Cuando quema el sol |
| 2. Corrito de Benito | 5. Zapateo Michoacano |
| 3. Al Muruca | 6. Esperancita |

Comentario: Disco LP producido en Francia con grabaciones de Raúl Hellmer. Notas en inglés y francés. Colección José Antonio Hellmer.



LP09 *Musiques Mexicaines*. DISQUES OCORA OCR 73, Musidisc Europe, Radio
France, Francia.

Contenido:

Lado A

- | | |
|--|--|
| 1. Musique pour la saison des pluies
(Zapoteque) | 6. Dansé des "Saint- Jacques" |
| 2. Chant de guérison (Huichol) | 7. Rythmes de travail du cuivre
(Purépecha et mestiza) |
| 3. Arc musical (Náhuatl) | 8. Musique pour la ceremonie du
<i>peyotl</i> (Huichol) |
| 4. Viele monocorde (Séri) | |
| 5. Appel de <i>tochocate</i> pour la fete de
la Toussaint (Náhuatl) | |

Lado B

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1. Chant rituel de la pluie
(Tarahumara) | 5. Danse du tigre (Chontal) |
| 2. "Tue le tigre" danse (Náhuatl) | 6. Chanson d'amour (Mixteque) |
| 3. Chant de bonne pêche (Séri) | 7. Danse <i>Bailaviejo</i> |
| 4. Chanson du tatou (Maya) | 8. Chant pour apaiser le tigre |

Comentario: Disco LP producido en Francia con registros sonoros de José Raúl Hellmer y textos de presentación de Serge Roterman. Contiene material de música indígena zapoteca, huichol, náhuatl, seri, purépecha, tarahumara, maya, chontal, mixteca y lacandona. Colección José Antonio Hellmer.

LP10



GLORIA
A TATA VASCO

RCA

Q15-18

TRIO PUREPECHA

LEODORITA
LAS TRES ESTRELLAS
LUPITA VAZQUEZ
ARBOL TAN PRECIOSO
PASTORCITA VIRGEN
TIRINDARO Y SANTA FE
AMAPOLITA MORADA
ESTA MUJER
MALIA JUANITA



SR 011
PARA TIRINDARO Y SANTA FE

LP10 *Gloria a Tata Vasco, Trio Purépecha*. RCA Records OTR- 66, OTRA, Serie
Para Coleccionistas, México, 1981.

Contenido:

Lado A

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| 1. Gloria a Tata Vasco | 4. Lupita Vázquez |
| 2. Leodorita | 5. Arbol tan precioso |
| 3. Las tres estrellas | |

Lado B

- | | |
|-------------------------|-------------------|
| 1. Pastorcita virgen | 4. Esta mujer |
| 2. Tirindaro y Sante fe | 5. Malia Juanita. |
| 3. Amapolita morada | |

Comentario: Disco LP producido con grabaciones de Raúl Hellmer. LP perteneciente a la colección de José Antonio Hellmer.

LP11



LP11 *Fiesta Jarocho*. RCA CAMDEN, CAM- 314, México.

Contenido:

Lado A

- | | |
|-------------------|-------------------------|
| 1. Fiesta Jarocho | 4. El Buscapies |
| 2. El Cupido | 5. El pájaro carpintero |
| 3. El Aguanieve | |

Lado B

- | | |
|-----------------------|--------------|
| 1. El pijul | 4. La tuza |
| 2. Requinto y jaranas | 5. La iguana |
| 3. El camote | |

Comentario: Aunque no aparece el crédito de Raúl Hellmer, éste participó en la producción. El lado A es interpretado por El conjunto de Andrés Cruz y el lado B es ejecutado por El conjunto de Los Hermanos Lara. LP perteneciente a la colección de José Antonio Hellmer.

VERACRUZ



HERMOSO

CONJUNTO
JAROCHO MEDELLIN
DE LINO CHAVEZ

LA SAMBA * BALAJU * EL CUPIDO * EL SIQUISIH * LA MANTA * MARIA CHICHINA
EL COLAS * EL BUTAQUITO * EL PAJARO CU * EL JARABE * EL HUATEQUE * EL TILMOOLINGO

LP12 Veracruz Hermoso Conjunto Jarocho Medellín de Lino Chávez, RCA
CAMDEN, CAM- 28, México.

Contenido:

Lado A

- | | |
|--------------|-------------------|
| 1. La bamba | 4. El siquisiri |
| 2. Balaju | 5. La manta |
| 3. El cupido | 6. María Chuchena |

Lado B

- | | |
|-----------------|--------------------|
| 1. El colás | 4. El jarabe |
| 2. El butaquito | 5. El Huateque |
| 3. El pájaro Cu | 6. El Tilingolingo |

Comentario: Aunque no aparece el crédito de Raúl Hellmer, éste participó en la producción. LP perteneciente a la colección de José Antonio Hellmer.



CD13 *La música tradicional en Michoacán.* Serie Folklore Mexicano Vol. III.
CONACULTA, INBA, CENIDIM. México.

Contenido:

- | | |
|---------------------------|---------------------------------|
| 1. Sin nombre | 11. Jarabe de la botella |
| 2. Paricutín | 12. Son de la danza del pescado |
| 3. Danza de los viejitos | 13. Malagueña |
| 4. Francisquita | 14. Sin nombre |
| 5. Acha Kuera Piriri | 15. La perdiz |
| 6. Flor de canela | 16. La renca |
| 7. Jucha taniperani | 17. Malagueña |
| 8. Animecha ke tzu takua | 18. Las nagueas blancas |
| 9. Marcha de pasión | 19. La media calandria. |
| 10. Danza de los viejitos | |

Comentario: Edición en disco compacto. Corresponde al volumen III de la serie *Folklore Mexicano*, publicado ahora por el Cenidim. La grabación de campo es de Raúl Hellmer realizada en el periodo 1953-1963.

CD14

Confites y canelones

Música mexicana de navidad

Folklore Mexicano

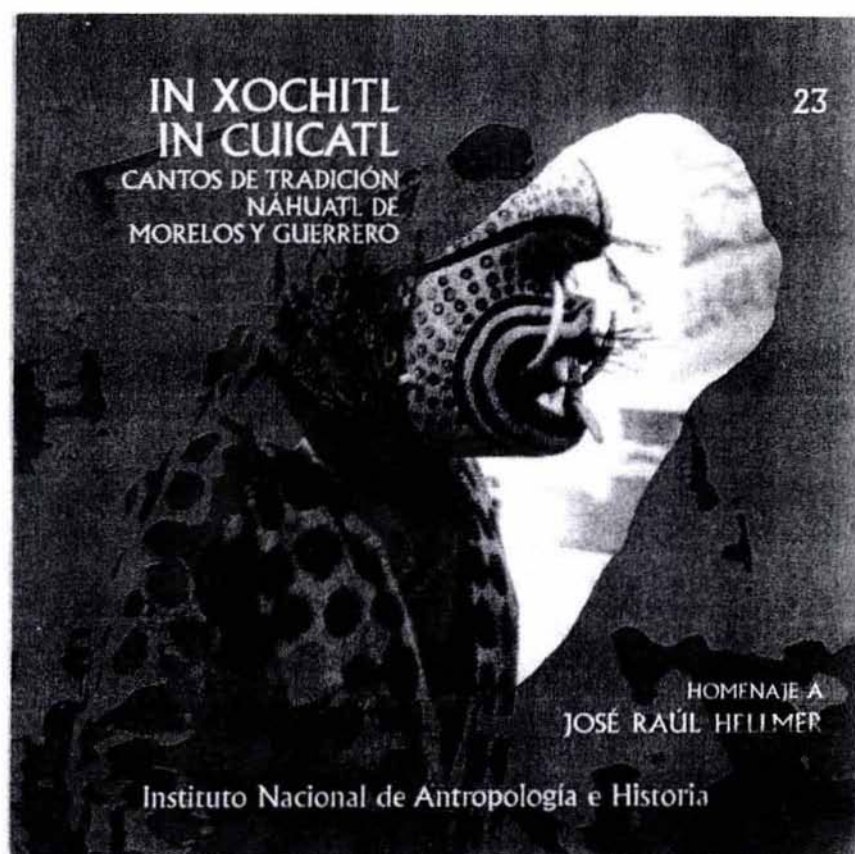


CD14 *Confites y canelones*. Música mexicana de navidad. Folklore Mexicano. CONACULTA, INBA, CENIDIM. Quindecim. Serie siglo XX, Vol. XVIII. 2000

Contenido:

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. Confites y canelones | 10. Al señor dios |
| 2. San José y la Virgen | 11. Ya cayó la estrella |
| 3. Segundo son | 12. Una bella pastorcita |
| 4. Tercer son | 13. Versión alvarado |
| 5. Tercera alabanza | 14. Versión de Tlacotalpan |
| 6. Un prodigio, pastores | 15. Duérmete, mi niño |
| 7. Salve niño hermoso | 16. Invitación pastoril |
| 8. Para la nochebuena | 17. El niño de María no tiene cuna |
| 9. Para el nacimiento del niño dios | 18. Potpurri de posadas – México, D.F. |

Comentario: Edición en CD con material recopilado por diferentes investigadores a cargo de Cenidim, Quindecim. Las pistas 10, 11, 12, 13, 14, y 18 fueron grabadas por Hellmer y el maestro Federico Hernández Rincón. Este disco forma parte de la serie *Folklore Mexicano*, originalmente en formato de disco LP.



IN XOCHITL
IN CUICATL
CANTOS DE TRADICIÓN
NAHUATL DE
MORELOS Y GUERRERO

23

HOMENAJE A
JOSÉ RAÚL HELMER

Instituto Nacional de Antropología e Historia

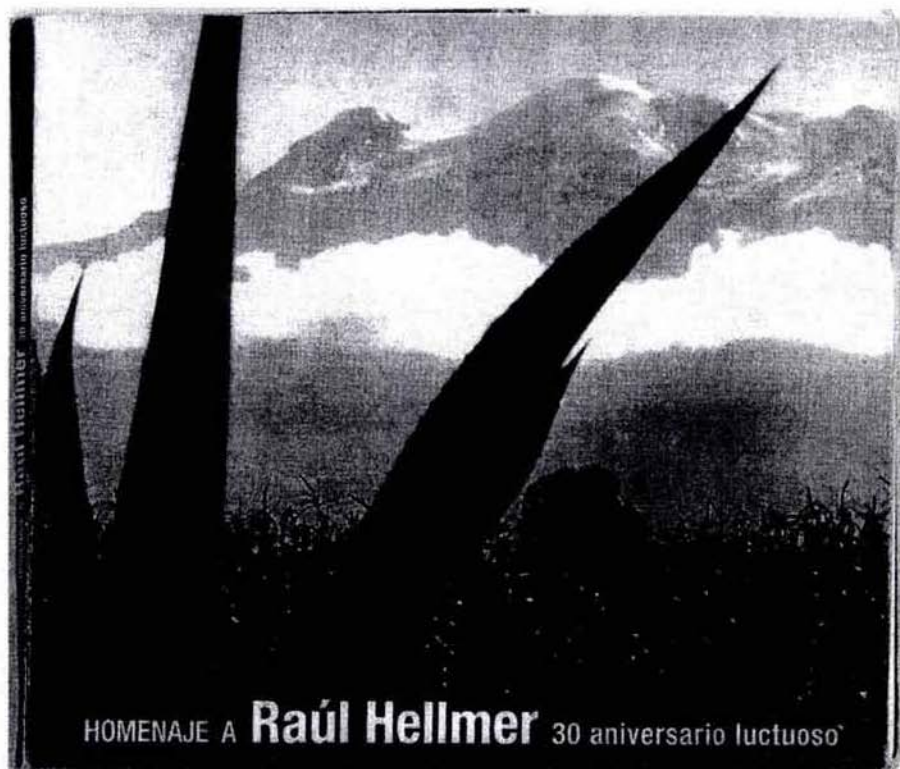
CD15 *In Xochitl in Cuicatl*. Cantos de tradición náhuatl de Morelos y Guerrero. Homenaje a José Raúl Hellmer. CONACULTA INAH México, 1999 3ª. Edición.

Contenido:

- | | |
|---|--|
| 1. Canción de cuna | 8. Con mi guitarra aquí vine a cantar |
| 2. Canto de amor | 9. Escúchame joven qué bella es esa falda |
| 3. El tecolotito | 10. Aquí me presento jovencita |
| 4. Ay valito | 11. Ámame joven amada de mi corazón |
| 5. Canción para los padres | 12. Xochipitsauak de mi corazón amado |
| 6. Canto de ahuileros | 13. Ahora si mayores, venimos a tu morada. |
| 7. Yo aquí me presento con toda mi voluntad | |

Comentario: Edición en CD en homenaje a Raúl Hellmer. Las grabaciones fueron hechas por el investigador durante los años 1962 y 1968. La investigación y las notas fueron elaboradas por Irene Vázquez. Originalmente publicado en formato de disco LP.

CD16



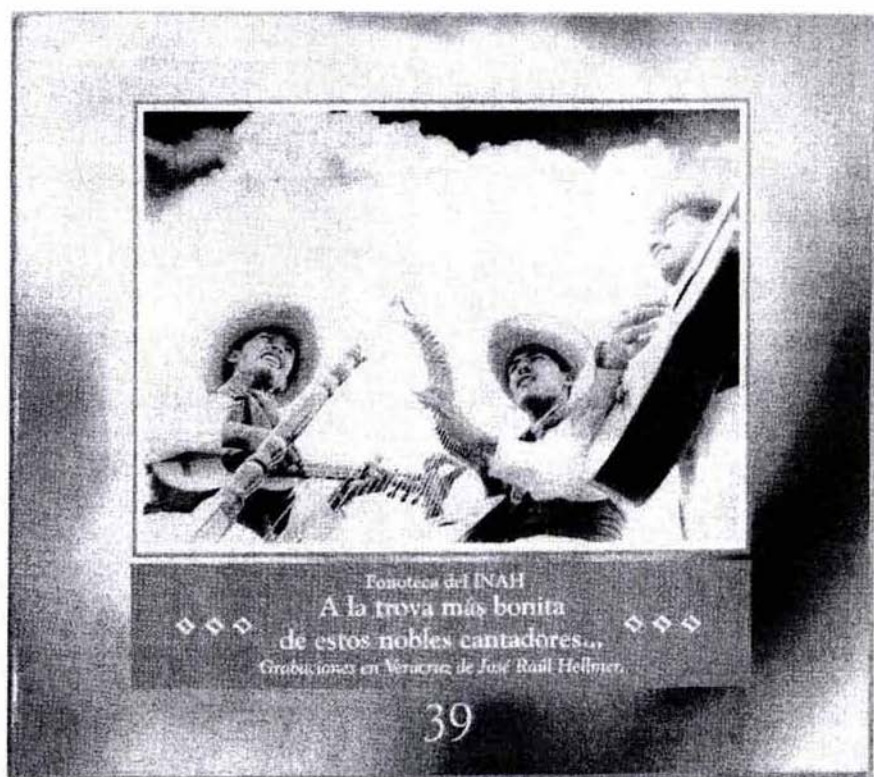
HOMENAJE A **Raúl Hellmer** 30 aniversario luctuoso

CD16 Homenaje a Raúl Hellmer. 30 aniversario luctuoso Selección radiofónica de la serie *Folklore Mexicano* realizada por Raúl Hellmer para radio universidad. CONACULTA, RADIO UNAM INI, FUNDACIÓN HELLMER. México, 2001.

Contenido:

- | | |
|---|--|
| 1. Presentación | 8. Sones de Michoacán de Apatzingan hasta la costa |
| 2. Comentarios sobre la música prehispánica | 9. Conferencia de Raúl Hellmer |
| 3. Panorama del son mexicano | 10. Música de carnaval |
| 4. Las pastorelas | 11. Sones del sur de Puebla |
| 5. Danzas indígenas | 12. Rúbrica de salida de la serie Folklore Mexicano. |
| 6. Punto de vista y anécdota de Raúl Hellmer sobre la música urbana } | |
| 7. Lino Balderas, trovador indígena del Estado de Morelos | |

Comentario: Edición en Homenaje a Raúl Hellmer en su 30 aniversario luctuoso. Disco compacto presentado el día viernes 24 de agosto de 2001, en el Museo Nacional de Culturas Populares, México, D.F. El CD contiene una selección radiofónica de la serie *Folklore Mexicano* realizada por Hellmer para Radio Universidad.



CD17 *A la trova más bonita de estos nobles cantadores...* Grabaciones en Veracruz de José Raúl Hellmer. Fonoteca del INAH. CONACULTA, IVEC, INAH. México, 2001, 1ª. Edición.

Contenido:

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------|
| 1. El siquisirí | 11. El butaquito |
| 2. Versos de la rama | 12. Chumba que chumba |
| 3. La rama | 13. El jarabe loco |
| 4. El cascabel | 14. El jarabe loco |
| 5. El toro zacamandú (instrumental) | 15. El cupido |
| 6. El toro zacamandú (cantada) | 16. El siquisirí |
| 7. La morena | 17. Ostiones alvaradeños |
| 8. Décimas cantadas | 18. Las poblanitas |
| 9. Décimas de la tienda | 19. La lloroncita. |
| 10. El zapateado (instrumental) | |

Comentario: Edición proveniente del Fondo José Raúl Hellmer de la Fonoteca del INAH. El disco compacto está integrado por grabaciones de sones jarocho realizadas en los años sesenta por Hellmer.

CONCLUSIONES.

José Raúl Hellmer Pinkham fue pionero en el estudio del folklore musical y al mismo tiempo, parte fundamental de la historia de la etnomusicología en México. Su labor como investigador en la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes, le permitió establecer una metodología específica para la recolección de materiales, aportando elementos esenciales para el conocimiento de nuestra música. Durante el periodo 1947-1952, Hellmer representó para la política del estado mexicano (ávido de promover y generar archivos donde quedara registrada la cultura de los pueblos indígenas y mestizos), el inicio de un plan sistemático y permanente, de investigación musical, centrándose en primera instancia en los grupos de lengua náhuatl.

La actividad de Raúl Hellmer se vio contextualizada en primera instancia, con los estudios de folklore de carácter descriptivos (bañados con elementos evolucionistas) que se realizaron desde la década de los treinta por los recopiladores Francisco Domínguez y Roberto Téllez Girón principalmente. Por otra parte, Henrietta Yurchenco había iniciado sus grabaciones de música indígena en discos gramofónicos en compañía de Téllez Girón a partir de 1941. Asimismo, la creación de instituciones oficiales encargadas de patrocinar las misiones, fueron factores importantes que marcaron la investigación musical de Hellmer.

La fuerte influencia de Franz Boas en la antropología en México, y la de Ralph Steel Boggs como renombrado Folklorista, permitieron que los estudios de folklore se realizaran con un enfoque antropológico culturalista, es decir, se dio mayor peso a la descripción y a la recopilación de materiales que a la formulación de teorías. Dicho enfoque entendió la música como parte de un todo cultural, enfatizando los aspectos menos tangibles de la cultura (literatura oral, supersticiones, cuentos, leyendas, música, etc.).

Estos elementos estuvieron presentes en el trabajo de campo de Hellmer. Él estaba convencido de lo que debía ser el trabajo de campo: lo importante era recopilar la mayor cantidad de datos (históricos, geográficos, etc.) que le permitieran comprender la música y la cultura de las diferentes comunidades, y al mismo tiempo, generar panoramas de la música tradicional mexicana. Pensaba que mediante el trabajo de campo se podía comprender la historia de cada cultura, a través de la participación de tipo humanista en la recolección de datos.

Los elementos que caracterizaron el trabajo de campo de Raúl Hellmer fueron los siguientes: la observación, entrevista, grabación y formulación de fichas de registro, fotografía, medición, bimusicalidad, un tipo específico de rapport, y la recolección de instrumentos musicales como documentos culturales. Dichos elementos perfilarían el trabajo de investigación de Hellmer hacia la técnica antropológica conocida como observación participante (sobre todo en su faceta vivencial a partir del contacto con las comunidades), que en términos generales se entiende como la interacción prolongada e intensa del investigador con los miembros de una comunidad como método de recolección de datos, el aprendizaje de la lengua si es necesario, entrevistas extensas a los miembros de la comunidad y participación en las actividades cotidianas, así como en fiestas, ceremonias, procesiones, y rituales.

Este acercamiento de Hellmer a dicha técnica, muestra claramente los elementos metodológicos que lo sitúan más allá de la mera recolección de datos. El hecho de aprender una lengua indígena; de participar en procesos de bimusicalidad; del contacto más humano con la gente; de entender la importancia de permanecer en un lugar por largos periodos de tiempo; de vivir intensamente los problemas y los días de fiesta de las comunidades; nos

permite afirmar su cercanía con algunas características propias de la observación participante.

Hellmer demostró otra faceta interesante en el trabajo de investigación: la difusión de los materiales. Pensaba que solo con el conocimiento y la difusión entre la gente de dichos materiales, se podría promover la cultura musical tradicional, dándole nuevos espacios en los centros urbanos y las escuelas. Es por esta razón que produce una gran cantidad de discos con ejemplos musicales seleccionados de su propia fonoteca, lo que refleja su verdadero conocimiento y gusto por la música folklórica, fruto de su vivencia con los músicos tradicionales.

La recolección de instrumentos musicales para su posterior estudio y difusión es otro elemento que caracteriza el trabajo de Hellmer. Al reunir una colección importante, percibimos de alguna manera la influencia de Boas (sobre todo en la creación de museos), pues uno de los sueños de Raúl Hellmer fue la creación de un museo de instrumentos prehispánicos y coloniales.

La formación de archivos y acervos sonoros de manera sistemática fue otra aportación de Hellmer, pues gracias a la creación de esos materiales, actualmente se puede trabajar con fuentes primarias para el estudio y la reinterpretación de ciertos fenómenos musicales. Al mismo tiempo, es importante señalar la noble labor de diversas instituciones, - como el Cenidim - que resguardan, conservan y ponen a disposición de los investigadores acervos muy importantes.

Otro elemento que caracteriza la actividad de Hellmer fue su disposición al trabajo en equipo. Después de realizar trabajo de campo durante varios años, se genera una segunda etapa en su investigación gracias a la relación laboral con Federico Hernández

Rincón, pues éste sería el encargado de realizar las transcripciones de algunos materiales grabados por Hellmer, además de acompañarlo en futuras investigaciones.

Debido al trabajo de transcripción, tuvieron que hacer copias de los discos para conservar los originales, pues eran conscientes de su limitada vida. La transcripción fue realizada en primer lugar para entender en su generalidad la música como estructura, conteniendo un alto grado de precisión en las mismas. Es importante resaltar la capacidad auditiva y la memoria musical de Hernández Rincón para realizar las transcripciones, ya que en ese momento no existían los programas informáticos que permiten escuchar la música en la misma tonalidad pero a una velocidad más baja. Las transcripciones eran efectuadas exclusivamente con la ayuda del aparato reproductor adecuado para el tipo de soporte (tornamesa, grabadora de carrete abierto, etc.)

Hellmer ayudó con su trabajo a que los estudios de folklore iniciaran una etapa de consolidación y seriedad, debido al uso de equipo más adecuado y específico, la realización de grabaciones con conocimientos técnicos profundos y cierto nivel de especialización en su actividad.

Por otra parte, Hellmer dejó testimonio de algunos textos escritos frutos de su trabajo de investigación. Aparentemente no tuvo una gran producción de publicaciones, pero si revisamos los cientos de notas que escribió para sus discos, los artículos publicados y señalados en los datos biográficos de Hellmer, sus informes de campo, y varios textos que dejó pendientes a su muerte, hablan de la preocupación por difundir el conocimiento de la música tradicional.

Finalmente, Hellmer tenía como misión "... utilizar el folklore musical de México como arma pulcra y efectiva contra la creciente degeneración cultural y moral dentro del país, como modelo para América en el aprovechamiento de los dones artísticos del pueblo

en beneficio de sí mismo y como contribución a la paz mundial ” (Hellmer y Rincón, Inédito). Esto nos habla al mismo tiempo del valor práctico que Hellmer le daba al folklore, es decir, bajo su perspectiva, la recopilación debía ser realizada no sólo para su conservación y estudio, sino como una forma de contribuir a que toda la población conociera la música folklórica y de esta manera, los músicos tradicionales tuvieran mejores condiciones económicas ante el consumo de dicha música.

Sirva este trabajo para ir reconstruyendo la historia de la etnomusicología en México a través de un estudio de caso: Raúl Hellmer.

BIBLIOGRAFÍA.

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo
1982 "Franz Boas, la antropología profesional y la lingüística
antropológica de México", en *Anales de Antropología*, México,
UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas. Vol. XIX.
- ANAYA MONROY, Fernando
1958 "Folklore y nacionalismo en México", en: *Nuevas aportaciones a
la investigación folklórica de México*, México, Editorial Libros
de México, S.A.
- ARANA, Federico.
1976 *La música dizque folclórica ¿Canto nuevo, Estúpido o racista?*,
México, Ed. Posada, Colección Duda Semanal 210.
- BOGGS, Ralph S.
1939 *Bibliografía del folklore mexicano*, México, Instituto
Panamericano de Geografía e Historia.
- BOHANNAN, Paul y GLAZER, Mark (editores)
1993 *Antropología*, Lecturas, 2da. Edición, España, McGraw-Hill.
- BONFIL BATALLA, Guillermo
1990 *México Profundo*, México, Ed. Grijalbo, colección Los noventa.
- CAMACHO, Gonzalo
1988 "Raúl Guerrero Guerrero", en: *La antropología en México*,
Panorama Histórico, Vol. 10, México, INAH, Odena Guemes
Lina y García Mora Carlos (coord.)
- 2002 "Raúl Hellmer, el juego de la identidad y de la trashumancia
cultural" en *Boletín*, México, Escuela Nacional de Música,
UNAM.
- CARVALHO-NETO, Paulo de
1955 *Concepto de Folklore*, Montevideo, Uruguay. Ed. Librería
Monteiro Lobato.
- CORSO, Rafael
1966 *El folklore*, Argentina, EUDEBA, Manuales.

- CHAVEZ, Carlos (nota preliminar)
1952 *Música Folklórica Mexicana*, Inventario de discos, México, INBA, SEP.
- DORSON, Richard M.
1977 "Teorías folklóricas actuales", en: *Introducción al folklore*, Buenos Aires, Argentina, Centro Editor de América Latina S.A.
- ESTRADA, Luis A.
1984 "Vida musical y formación de las instituciones", en: *La música de México*, I. Historia, 4. Período nacionalista (1910 a 1958), Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM.
- FENLEY, Lindajoy
2001 "Raúl Hellmer su misión: unir gente a través de la música", en: *Dos tradiciones*, México, Ed. Abeja.
- GARCÍA FLORES, Margarita
1990 "Entrevista a José Raúl Hellmer", en: *Heterofonía*, No. 102 – 103, enero-diciembre, México. CENIDIM.
- HARRIS, Marvin
1981 *Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial.
- HELLMER, Raúl
Diario de campo, versión mecanoescrita, Archivo Histórico del Cenidim, INÉDITO.
Informes de campo, versión mecanoescrita, Archivo Histórico del Cenidim, INÉDITO.
- HELLMER, Raúl y HERNÁNDEZ RINCÓN, Federico
"Proyecto para una Institución Descentralizada para la Investigación, Fomento y Difusión de la Música Popular y Folklórica Mexicana", escrito en 1957, INÉDITO.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
1958 *Memoria de Labores*, 1954 – 1958, SEP.
- LIST, George
1976 "Transcripción de la música tradicional", en: *Revista INIDEF*, No. 2, Venezuela, Consejo Nacional de Cultura.
- LOZA, Steven
1990 "Contemporary Ethnomusicology in México", en: *Latin American Music Review*, Austin, Texas, University of Texas Press, vol. 11, núm. 2.

- MAGRASSI Guillermo F. y ROCCA, Manuel María (selección de textos)
1978 *Introducción al Folklore*, Buenos Aires, Argentina, Centro Editor de América Latina S.A.
- MAYER-SERRA, Otto
1941 *Panorama de la música mexicana*. Desde la independencia hasta la actualidad, México, El colegio de México, Edición facsimilar, INBA / CENIDIM.
- MEIEROVICH, Clara
1995 *Vicente T. Mendoza artista y primer folclorólogo musical*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MELO, Juan Vicente
1990 "Raúl Hellmer: In Memoriam", en: *Heterofonía*, En torno a la música popular, núm 102-103, Cenidim.
- MENDOZA, Vicente T.
1953 "Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México", en: *Aportaciones a la investigación folklórica de México*, México, Serie Cultura Mexicana, No. 2.
- 1958 "Visión general del folklore", en: *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica de México*, México, Ed. Libros de México, S.A.
- MOEDANO, Gabriel
1963 "El folklore como disciplina antropológica", en: *Tlatoani*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2ª. Época, No. 17. Diciembre.
- 1975 "La investigación Folklórica y Etnomusicológica en México", en: *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, México, Dirección General de Arte Popular, SEP.
- MORENO RIVAS, Yolanda
1995 *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, Un ensayo de interpretación, México, ENM, UNAM.
- MOYA, Ismael
1948 *Didáctica del folklore*, Buenos Aires, Argentina, Editorial El Ateneo.
- MYERS, Helen
1991 *Ethnomusicology an Introduction*, New York, The Macmillan Press.

- NETTL, Bruno
1985 *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Música, versión española de Miren Rahm.
- OLMOS AGUILERA, Miguel
2003 "La etnomusicología y el noroeste de México", en: *Desacatos*, México, CIESAS, núm. 12.
- PELINSKY, Ramón
2000 *Invitación a la etnomusicología*, Madrid, ed., Akal.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando
Nuevos enfoques metodológicos, (nuevos rumbos en la etnomusicología), INÉDITO.
- PONCE, Manuel M.
1919 "El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse", en: *Revista musical de México*, Tomo I, No. 5, México, 15 de septiembre.
- REUTER, Jas
1985 "El Consejo de la Música Popular Mexicana", en: *México Indígena*, México, Órgano de difusión del Instituto Nacional Indigenista, vol. 1, núm. 2, nueva época.
- ROMERO, Jesús C.
1946 *El folklore en México*, México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.
- RUTSCH, Mechthild
1984 *El relativismo cultural*. México. Editorial Línea, Col. Las teorías antropológicas, núm. 2.
- SALDIVAR, Gabriel
1986 *Historia de la Música en México*, México, SEP, Ediciones Gernika.
- SAMPER, Baltasar
1953 "La sección de investigaciones musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y su labor folklórica", en: *Aportaciones a la Investigación folklórica de México*, México, Serie Cultura Mexicana, núm. 2.

SECCIÓN DE INVESTIGACIONES MUSICALES

1952 *Música folklórica mexicana*. Inventario de Discos, México, INBA, SEP.

SORDO SODI, Carmen

1982 "La labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce", en: *Heterofonía*, 2ª. Época, vol. XV (4), núm. 79, México, INBA.

STEVENSON, Robert

1991 "Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México", en: *Heterofonía*, México, INBA, CENIDIM, Tercera época, vol. XXX, números 114-115.

VÁZQUEZ VALLE, Irene

1988 "La música folklórica", en: *La antropología en México*, 4. Las cuestiones medulares (Etnología y antropología social), México, INAH.

VILLA ROJAS, Alfonso

1945 "Significado y Valor Práctico del Folklore", en: *América Indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, vol.5, núm. 4.