

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

INFORME FINAL DE PRÁCTICAS PROFESIONALES SUPERVISADAS

Digitalización y carga al repositorio digital Suquía de las fichas musicológicas y de los audios pertenecientes a la Colección Folklórica del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore (1941-1956) en la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología FFyH-UNC



ESTUDIANTE: AGUSTÍN CUEVAS

DIRECTORA: GUILLERMINA ESPÓSITO

TUTORA DE LA INSTITUCIÓN: SOLEDAD OCHOA



Reconocimiento -No Comercial
CC BY-NC

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que me acompañaron en este bello camino que es la Antropología y muy especialmente a: la Universidad Pública gratuita y de calidad que le permitió estudiar a mi vieja, a mi viejo, a mí y a mis hermanes, a tod*s ell*s por su inconmensurable apoyo, a Sol, mi compañera, por todo el amor y la fuerza que me dio para concluir esta etapa, a Guillermina Espósito que me orientó maravillosamente en mi trabajo final y con quien profundicé mi aprendizaje en el oficio de investigar, a Soledad Ochoa con quien me he formado no solo en la conservación preventiva sino que le ha aportado mucho a mi forma de hacer Antropología, a Isabel Prado, y Eduardo Pautassi que siempre estuvieron dispuestos a responder mis consultas, a la Emi Sotelo hermana de la vida, a Ricardo Accieto que me dio una de las claves de este trabajo, a Silvina Argüello por sus consejos, a Hernán Díaz y Lucas Baigorria por su amistad y su asesoramiento musical, a Magdalena Ochoa con quien trabajamos las fotografías, a la Caro Flores, Flor Rava, Sofi Kest, Cecilia Argañaraz, Cami Aimar y la gente que participó del taller Alegre en 2018, a Mariana Garcés porque no hay por qué, a Guadalupe y Hugo por la charla sobre la escritura de la música durante una visita a Buenos Aires, a la cátedra de Problemáticas Interétnicas por ser un gran espacio de formación, a Alberto Tasso por las charlas y las bibliografías compartidas en Santiago del Estero, y a tod*s l*s que directa o indirectamente hicieron posible este trabajo.

ÍNDICE

PARTE 1

Bajando al fresquito 4

La demanda institucional 9

PARTE 2

Propuesta de intervención y metodología 13

PARTE 3

Sistematización y análisis de las actividades realizadas 19

PARTE 4

Problematización de la práctica. O cómo un conjunto de objetos dispersos me llevaron a algo más que responder a una demanda institucional 33

Período de conformación de la colección musicológica. Criterios y Metodología 35

El Gabinete de Musicología del IALF “Dr. Pablo Cabrera” en acción 50

Los cancioneros folklóricos, la clasificación por géneros/especies musicales y la conformación de un orden nacional 65

Entreacto

Suspensión, cambio de denominación, traslados, y “donación” de la colección folklórica 74

Folklore académico, nacionalismo y Antropología en Argentina 76

Peronismo y Folklore 83

PARTE 5

Evaluación de la experiencia, reflexiones finales y posibles líneas de continuidad del trabajo 89

Bibliografía 93

Anexo 1: Inventario de fichas musicológicas 96

Anexo 2: Documentos consultados 104

PARTE 1

Bajando al fresquito: conociendo la Reserva

Fue en octubre (primavera) de 2014 cuando conocí por primera vez la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología. Estaba cursando la materia Arqueología Pública, y leyendo la bibliografía de la materia me enteré de la existencia de la Colección Folklórica, una de las colecciones fundadoras del Museo de Antropología de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Lo que devino en el actual Museo, se inició en la década de 1940 como el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore (IALF), casi 75 años antes de que yo empezara a ver de qué se trataba el tema. Hablé con la profesora de la materia Arqueología Pública, Mirta Bonnin, para ver si sabía de la existencia de grabaciones musicales de esa época. Mirta me dijo que hablara con Soledad Ochoa, una trabajadora de la Reserva, quien podía mostrarme los materiales de la colección.

Faltaba poco para terminar de cursar mi tercer año de la Licenciatura en Antropología y nunca había ido a la Reserva Patrimonial; ni siquiera sabía bien dónde quedaba¹. El único dato que tenía era que estaba en el Pabellón Azul, al lado del comedor universitario, donde cursan los estudiantes de Teatro. Decidido a “ver qué había”, un día me acerqué al edificio antes de ir a almorzar al comedor.



Ilustración 1 Frente del Pabellón Azul, Ciudad Universitaria

¹ Actualmente se visita la Reserva Patrimonial como una actividad en Arqueología Pública.

En la puerta del pabellón varios estudiantes de teatro estaban sentados en el piso hablando mucho y riendo. Le pregunté a uno de ellos si sabía dónde quedaba la Reserva de Antropología: -“ni idea, ¿te dijeron que era acá?”- sí, le digo. -“Fíjate al fondo, ahí a la izquierda”- dice otro, -“ahí siempre hay gente con batas de científico”-. Entré. Al fondo a la izquierda había una puerta con la leyenda “Reserva Patrimonial”.



Ilustración 2 Entrada de la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología FFyH - UNC

Golpeo, espero un ratito y me abre la puerta Eduardo Pautassi, quien fuera mi profesor en la materia de Arqueología de Cazadores-Recolectores, enfundado en una bata blanca. Le pregunto por Soledad y me dice que está adentro, que pase. Adentro también está Isabel, una compañera que ingresó a la carrera el mismo año que yo, también de bata, sentada en una gran mesa registrando en fichas los datos de unos huesos de animales. Soledad, que está trabajando en una computadora en un costado, me dice que estamos en el Laboratorio de Conservación Preventiva que es parte de la Reserva Patrimonial, y que antes, ese espacio era un camerino para los estudiantes de Teatro (a la izquierda de la puerta hay un espejo que ocupa todo el largo de la pared). Me anticipa que vamos a bajar al subsuelo

donde se encuentra la reserva propiamente dicha, compuesta por documentos, objetos arqueológicos y etnográficos. Salimos al pasillo y abre con una llave una puerta que no había visto cuando entré al pabellón. Empezamos a bajar por una escalera, hay un olor particular, cuadros en la pared con fotos de cerámicas (hay más fotos etnográficas abajo); reconozco un cuadro con una imagen de la puerta del sol de Tiwanaku, Bolivia.



Ilustración 3 Escalera que conduce al subsuelo del Pabellón Argentina donde se encuentran las áreas de reserva del Museo de Antropología

A medida que descendemos se siente más el fresquito, un par de grados menos que arriba, donde ya se padecen los calores primaverales. Antes de la última dictadura en el pabellón azul funcionaba la cocina del comedor y este subsuelo funcionaba como depósito de carne. Ahora se encuentran aquí las áreas de la Reserva donde se almacenan los materiales y documentos que no están en exhibición y pertenecen al Museo de Antropología. La escalera desemboca en un espacio que forma un largo pasillo con estanterías, no se ve el fondo con la luz apagada, hay una mesa de trabajo con una lupa y dos puertas, una a la izquierda y otra a la derecha. Vamos por la segunda, la “Reserva A”. Otro pasillo más, esta vez con estanterías a los dos costados, atiborradas de urnas cerámicas de diversos tamaños, morteros de piedra y cantos rodados. La imagen me

impresiona, camino más lento para poder observar con más detenimiento. Al fondo hay una puerta verde que dice “Archivo”.



Ilustración 4Reserva A

Después de eso entro y visualizo cuatro grandes armarios, uno atrás del otro. Soledad gira unas manivelas que tienen a los costados y hace correr una de las puertas por un riel que da espacio para acceder al contenido de los mismos. Me muestra unos discos de pasta muy antiguos, con un olor químico muy fuerte que me mareo un poco, y me dice que no se pueden escuchar porque no hay un equipo que los pueda reproducir, y que no están muy seguros de lo que contienen las grabaciones. Vemos que en distintas cajas hay periódicos a los que estaban suscritos *los folkloristas*,² fotos de sus viajes (que ya retomaré) y documentos en papel. Parecen cartas, notas, informes de investigación. Soledad saca una caja con partituras de uno de los armarios, y subimos de vuelta para el

²Carlos Vega propuso en 1944 que el folklorista se dedica a estudiar hechos antiguos, tradicionales, arcaicos, extraños, vestigios, supervivencias culturales que se mantienen vivas, los bienes del hombre primitivo, lo que concierne al pasado, las cosas de la edad remota (Vega 1944: 21) a lo que Chamosa (2012: 25) agrega que salían al campo en búsqueda de las tradiciones que acreditaban la antigüedad de la nación, aspecto fundamental del reclamo de soberanía. Durante este informe me referiré de esta forma a los investigadores del folklore que trabajaron tanto en el IALF como en otras instituciones del país.

laboratorio.



Ilustración 5: Archivo del Museo de Antropología

Allí estaba, frente a mis ojos, lo que se convertiría en mi objeto de estudio: aproximadamente 100 partituras y 15 discos de pasta recopilados entre las décadas del '40 y '50 con los que en un primer momento me propuse realizar un trabajo de

investigación, y con los cuales realizaría finalmente mi Práctica Profesional Supervisada entre finales de 2017 y principios de 2019. Muchas de las preguntas de ese primer proyecto de investigación me acompañaron durante mi Práctica,³ a las que se sumaron nuevas inquietudes producto del trabajo técnico realizado con los materiales a partir de la demanda de la institución.

La demanda institucional

La Reserva Patrimonial es un área del Museo de Antropología, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Tiene por función realizar tareas de conservación preventiva sobre los objetos antropológicos y documentación que componen el acervo del Museo, mediante tareas de limpieza, acondicionamiento, registro, inventario, catalogación y digitalización. La Reserva se encuentra ubicada en el Pabellón Azul de Ciudad Universitaria, y cuenta con un laboratorio, un aula laboratorio que comparte con la carrera de Antropología y un subsuelo donde están las áreas de reserva con los materiales y el archivo. Los materiales que se encuentran en este espacio se han ido acumulando a lo largo de más de 75 años, producto de investigaciones, donaciones, compras e intercambios con otras instituciones nacionales y extranjeras. Estos objetos, tanto físicos como digitales, se encuentran disponibles para su investigación y difusión, y son accesibles para ser consultados tanto por públicos universitarios como no universitarios. Actualmente en este lugar trabajan técnicos, investigadores y becarios de la Universidad y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), así como estudiantes que están realizando sus trabajos finales de grado o que participan en distintos proyectos de investigación.

La propuesta de Práctica Profesional Supervisada a la que me inscribí en el año 2017 surgió de una demanda bastante amplia donde se planteaba la necesidad de hacer

³ En aquel primer proyecto de trabajo final, mi objetivo general era identificar y analizar los modos de hacer y pensar el Folklore como una rama de la Antropología a partir de los cuales se constituyó la colección folklórica del IALF entre 1941 y 1956.

un relevamiento, organización y evaluación de la producción documental de los trabajos de campo desarrollados por los folkloristas del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore entre los años 1940 y 1950. La colección folklórica es una de las colecciones fundadoras del Museo de Antropología y también una de las más consultadas por investigadores y público en general. Esta demanda se relaciona con ciertas líneas planteadas por Mirta Bonnin, quien dirigió esta institución y también realizó un trabajo de investigación sobre las colecciones fundadoras del Museo.⁴ En este informe es posible ver aquellas directrices que orientaron mi trabajo, en relación a este espacio de custodia de materiales, sometido a lo largo del tiempo a sucesivos y diversos criterios de selección, clasificación y ordenamiento. Éstos fueron plasmados en el sistema formal de registro de las colecciones del Archivo del Museo, así como en otro tipo de documentación como la contenida en los archivos administrativos y científicos. Mirta Bonnin (2007) detectó en este sentido ciertos problemas vinculados a las antiguas prácticas de adquisición y tratamiento de las colecciones realizadas en el marco de distintos modelos de Ciencia y del rol de las colecciones en un museo universitario, en relación a la conservación e información asociada a los objetos que componen las colecciones del Museo de Antropología. En este sentido, a partir de una primera entrevista realizada a esta investigadora, me fue posible adentrarme en la concepción en la que fue creada la actual Reserva Patrimonial del Museo de Antropología y la diferencia con la antigua concepción de depósito a la que se sometió a las colecciones durante el periodo del IALF y al posterior Instituto de Antropología (IA) entre 1957 y 1987. Un depósito estaba asociado, en la tradición científica de la antropología y la arqueología de entonces, al lugar donde están situados los materiales que sirven para llevar a cabo las investigaciones. De esta manera el depósito tenía características más vinculadas a la inmovilidad, y con el que sólo se interactuaba para el almacenamiento o para buscar algún material cuando era necesario. Allí no operaba una política de control que monitoree las condiciones en las que se encontraban los materiales. Cuando se trabaja con el concepto de gestión de colecciones, como se hace actualmente en la Reserva Patrimonial, no se piensa en un depósito sino en un lugar donde se llevan a cabo acciones diarias. La transformación de “depósito” a “reserva patrimonial” implica un cambio que refiere al lugar donde se encuentran materiales que devinieron “patrimonio”, que es diverso y posee mucha información. El

⁴Estas líneas se refieren a un trabajo de investigación sobre la historia de las colecciones para lo cual Bonnin entrevistó a trabajadores de lo que fue el Instituto de Antropología de la FFyH-UNC (1957-1987).

objetivo no solo es conservar la información que tienen sino generar nueva información, anexar un archivo, incorporar prácticas de conservación preventiva cotidiana, como por ejemplo registrar diariamente las condiciones de humedad relativa y temperatura o mantener las condiciones óptimas para que no se deterioren las colecciones. Convertido en Reserva, el espacio ya no solamente alberga materiales, sino también dinamiza la información sobre ellos que pueden dar cuenta de identidad, de un periodo histórico, de una forma de vivir en el mundo, genera un potencial educativo y articula una política de gestión que incluye personas que trabajan con los materiales. Pensar en un proyecto de gestión de colecciones implica un plan de trabajo activo en el cual tiene que haber gente encargada de que haga una conservación y documentación específicas sobre los materiales, que los investigue y tome decisiones para preservarlos.

Al comenzar mis visitas a la Reserva Patrimonial, pude constatar la existencia de distintos documentos y soportes físicos, tales como informes de investigación, partituras, diarios, fotografías y discos fonográficos los cuales constituyen la colección folklórica. Estos se encontraban limpios y ubicados en unidades de conservación (cajas) de cartón corrugado de polipropileno dentro de folios protectores, y otros en cajas blancas forradas con papel libre de ácido. Este primer acercamiento a estos distintos materiales me permitió observar que algunos de ellos se encontraban desorganizados, había documentos que no se correspondían con sus contenedores, muchos de ellos no estaban ordenados cronológicamente, o no habían sido inventariados. Debido a su estado de conservación los discos de pasta no podían ser reproducidos en su formato original, por lo cual fueron digitalizados en el año 2015. Los diarios no se encontraban en contenedores adecuados, el corpus fotografías se encuentra dividido entre el Archivo de la Reserva y la Sección Americanistas de la Biblioteca de Filosofía y Humanidades y Psicología de la UNC.⁵ En el primero estaban las fotografías y negativos, y en la segunda las fichas de trabajo de campo con las fotografías de los lugares visitados, acompañadas por descripciones y datos sobre la campaña correspondiente. La mayoría de los documentos no se encontraban digitalizados; sólo había algunos pocos que fueron tratados de este modo por pedidos especiales, vinculados a la investigación. Por otra parte, la lectura de los informes de investigación me permitió identificar la falta de fichas musicológicas y de discos fonográficos respecto a lo que allí se consignaba, observándose en general un estado irregular de la información en relación a los documentos: algunos carecían de contexto,

⁵Esto será profundizado en el apartado 4 de este informe.

sin identificación ni siglas sobre los mismos, mientras que otros no estaban ingresados en las fichas de inventario ni en ningún otro soporte de registro documental. A partir de la fragmentación de las colecciones, la carencia de inventarios y la falta del respaldo digital de los documentos del archivo, surgieron estas necesidades de la Reserva Patrimonial y por consiguiente la demanda de hacer un trabajo de Conservación Preventiva sobre la producción documental de los trabajos de campo desarrollados por el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore entre los años 1941 y 1956. Esto permitió desde el conocimiento antropológico contextualizar estos materiales para su puesta en valor y su difusión como parte fundamental de esta práctica profesional supervisada.

PARTE 2

Propuesta de intervención y metodología:

Una primera aproximación a la Reserva durante el proceso de escritura del plan de trabajo permitió delimitar el alcance de mi práctica. Mediante charlas con mi tutora y mi directora definí que mi PPS tendría como objetivo desarrollar un trabajo de relevamiento, historización, organización, análisis, conservación preventiva, digitalización y difusión de las fichas musicológicas y el material fonográfico (audios digitalizados de los discos de pasta) pertenecientes a la sección de Musicología depositadas en el Archivo.⁶ Este material es parte, como dijimos, del acervo recogido por folkloristas investigadores del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore (IALF), durante diversas campañas entre los años 1941 y 1956. A partir de la demanda y de esta propuesta de intervención surgieron los siguientes objetivos de la práctica:

Generales:

- Realizar la conservación preventiva de los documentos, fichas musicológicas y discos fonográficos de la sección musicología.
- Difundir los resultados en los medios digitales de los que dispone la Reserva Patrimonial.

Específicos:

- Ordenar, indexar y digitalizar los documentos, fichas museológicas y discos fonográficos pertenecientes a la sección musicología de la colección folklórica.
- Difundir mediante el Repositorio Institucional Digital Temático SUQUÍA los documentos pertenecientes a la Reserva.

Metodología

⁶ Debido al volumen de la colección y a la necesidad de ajustarse a los tiempos propuestos para la PPS, se tomó la decisión de trabajar con las fichas musicológicas y el material fonográfico, dejando para futuros trabajos e investigaciones los periódicos de folklore a los cuales estaba suscrito el Instituto y las fotografías tomadas durante los viajes de recolección.

La conservación preventiva es la metodología de trabajo que orientó mi intervención en la Reserva del Museo. Esta metodología ayuda a establecer los dispositivos necesarios para prevenir cualquier posible deterioro de los materiales, antes de que se produzca. Son aquellas acciones de carácter transversal que tienen como objeto detener o retardar en el tiempo el posible deterioro, creando las condiciones necesarias para preservar los objetos (Portilla Romero 2014: 21).

Durante los primeros tiempos de mi PPS en la Reserva, las tareas de conservación preventiva que empecé a llevar adelante, mayormente aquellas de limpieza, acondicionamiento y registro de los materiales, eran realizadas por mí de modo casi automático, siguiendo los lineamientos que me habían indicado l*s técnic*s⁷ a cargo de la reserva. Sin embargo, en mi necesidad de objetivar y analizar estas mismas prácticas en función de las preguntas que guiaban mi proyecto de PPS, comencé a sistematizar la información que me brindaban est*s mism*s técnic*s a través de charlas informales, a partir de las cuales, y triangulando esta información con la lectura de antecedentes y la observación de lo que acontecía en la Reserva, me fue posible indagar en cómo ell*s entienden y realizan específicamente la conservación preventiva en la Reserva. De esta

⁷* Por qué el asterisco:

Podríamos escribir siempre los.

Podríamos escribir as/os.

Podríamos escribir las y los.

Podríamos escribir las, los y les.

Podríamos usar una arroba.

Podríamos usar una x.

Pero no. Usamos un asterisco.

¿Y por qué un asterisco?

Porque no multiplica la lengua por uno.

Porque no divide la lengua en dos.

Porque no divide la lengua en tres.

Porque a diferencia de la arroba no terminará siendo la conjunción de una a y una o.

Porque a diferencia de la x no será leído como tachadura, como anulación, como intersex.

Porque no se pronuncia.

Porque hace saltar la frase fuera del renglón.

Porque es una tela de araña, un agujero, una estrella.

Porque nos gusta. ¡Faltaba más!

Ahora bien, El asterisco No aparece siempre y en todas partes.

No se usa para todo, ni tod*s lo usan.

En este libro la gente escribe como quiere y puede.

El asterisco no se impone.

De todas las cosas,

Esa.

Esa es la que más nos gusta.

Extraído de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2134-192-2011-10-02.html>
(texto de Mauro Cabral incluido en “Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano”)
Consultado el 06/06/2019.

manera, pude reconstruir que la conservación preventiva es parte del Plan de Gestión del Museo desde el 2003. Para ell*s es un proceso continuo que implica evitar los agentes de deterioro vinculados a la degradación de los materiales y pérdidas en las colecciones como: 1) las fuerzas físicas directas, 2) los robos, el vandalismo y la pérdida involuntaria, 3) el fuego, 4) el agua, 5) los insectos y animales dañinos, 6) los contaminantes, 7) las radiaciones, 8) la temperatura contraindicada y 9) el índice de humedad relativa contraindicada. Los nueve agentes han sido enumerados tanto por Michalsky (2006: 52) como por las Notas del Instituto Canadiense de Conservación (ICC). Teniendo en cuenta estos agentes, l*s técnic*s de la Reserva proponen un décimo agente de deterioro o pérdida que es la disociación, que indican como el principal elemento que está afectando a las colecciones (el resto de los factores de deterioro de los materiales están controlados, es decir que las colecciones están estabilizadas). La disociación constituye un agente de deterioro porque implica una pérdida de información, que se subsana con la tarea de documentar y así contextualizar las colecciones.⁸ Cuando el material posee algún grado de información es posible construir una propuesta tanto desde el punto de vista museográfico, como desde el aspecto educativo, o desde la investigación. Una de las mayores causas de la disociación corresponde a la sucesión de criterios de trabajo de distintas épocas aplicados a los materiales. Los distintos criterios que se fueron sucediendo a través del tiempo, en muchos casos no quedaron registrados de manera formal y por lo tanto hoy no podemos saber cuáles fueron. Hay datos que se obtienen trabajando con las colecciones, lo cual permite historizar cómo se fueron conformando las mismas, qué objetos se perdieron, cuáles se regalaron o se prestaron a otras instituciones, o que incluso se llevaron los investigadores. Para ello se registran los movimientos que hablan de la historia de la colección en sí. Cómo se fue generando, cómo se fue moviendo y si fue una donación de dónde provino. Cuando la información se encuentra junto a los materiales, ésta se digitaliza y se sube al Repositorio Digital. El registro tiene la importancia de que al historizar los objetos es posible tomar decisiones sobre su exhibición y préstamo. A partir del registro también es posible informar sobre los materiales que se poseen y difundirlos mediante el Repositorio Digital. De esta manera, la información obtenida conforma el registro documental. Si bien el proceso de conservación preventiva lo constituyen, como se dijo anteriormente, distintas acciones

⁸ Por ejemplo en la Reserva, cuando hay una caja que presenta cierta información en su etiqueta pero el contenido no coincide nos encontramos con una disociación, esto pasa en la mayoría de las colecciones y también con la documentación.

como la limpieza, el registro, la documentación, la digitalización y su posterior subida al Suquía, esto no siempre fue así. Cada una de estas partes del proceso se fue agregando a medida de que se tomaba conciencia de su necesidad. Es así como en el 2013 se planteó un proceso de "Conservación y Digitalización", en donde fue apareciendo como una necesidad el hecho de documentar. En ese proceso se comenzó a trabajar con los "índices de salud" de las colecciones, porque no se puede conservar al azar, es importante conocer las colecciones, estar al tanto de los problemas que hay, y para eso el índice de salud permite precisamente diagnosticar. Aparte de las plagas biológicas, es posible observar el nivel de asociación/disociación que tienen las colecciones, y una vez realizado el diagnóstico es posible definir las acciones a llevar a cabo.⁹

La digitalización de los materiales, como parte de las tareas de conservación que realicé sobre los materiales del acervo musicológico, fue parte central de mi PPS. La digitalización es un método por el cual se capturan y almacenan imágenes utilizando tecnologías electrónicas, como las computadoras, escáneres¹⁰ y cámara digital.¹¹ Ésta toma una fotografía que es convertida a un código digital y puede ser vista en una pantalla de una computadora, y los datos pueden ser almacenados en un disco duro. Se trata de un cambio de formato desde soportes y registros analógicos, como los documentos utilizados desde la creación de la Reserva, a soportes y registros digitales, aunque la fotografía digital también pueda ser impresa en papel. Las ventajas de la digitalización para la conservación preventiva y que aportan a este trabajo son varias: es posible almacenar grandes cantidades de objetos en tamaños reducidos; permite la accesibilidad desde cualquier lugar y en tiempo real; disminuye las posibilidades de pérdida de los documentos; existe la posibilidad de almacenar todo tipo de documentos independientemente de su tamaño, formato, color, etc.; facilita el rápido y sencillo acceso a la información; establece medidas de protección a los objetos; permite ordenar en la computadora los materiales digitalizados; permite su fácil distribución y acceso a través de internet; tiene un bajo costo en relación a otros sistemas; y finalmente facilita la

⁹ Durante el tiempo que duró mi práctica, tres personas de la Reserva participaban en este proceso. Eduardo Pautassi realizaba una documentación de primer orden mientras va conservando a partir de censos o fichas de inventario, mientras que Soledad Ochoa se encargaba otro aspecto de la documentación: las búsquedas en el archivo, la base de datos. Finalmente Isabel Prado participaba durante el proceso de digitalización. Este proceso se iba ajustando continuamente a partir del trabajo realizado, debido a que todo el tiempo se iban revisando los procedimientos, observando cómo funcionaban los procesos y proponiendo mejoras.

¹⁰ Para que un texto escaneado sea legible para los procesadores de texto se puede utilizar un software de Reconocimiento de Caracteres Ópticos (OCR por sus siglas en inglés) (Mujica 2002: 20).

¹¹ Concebida para registrar, a través de un cristal transparente y una lente adecuada, un documento o un objeto, mediante el barrido de la imagen que se transfiere a una pantalla traduciéndola en códigos binarios.

simultaneidad en la utilización de los archivos (Portilla Romero 2014:13).

Si bien la Ley nacional 26.899 sobre Repositorios Digitales Institucionales de acceso abierto¹² reglamentada en el año 2016 obliga a los investigadores que realicen trabajos con financiamiento del estado a depositar las versiones de su trabajo y de sus datos primarios (Izeta et al 2017: 3) en el Museo la digitalización se viene dando con anterioridad. En el marco de las metodologías precedentes, a partir de la primera década del siglo XXI el Museo de Antropología inició un proceso de conservación y digitalización de sus colecciones arqueológicas y etnográficas, y parte de sus documentos manuscritos procedentes de campañas arqueológicas o investigaciones realizadas en su ámbito, además de publicaciones históricas y actuales, fueron puestos a disposición permanente de estudiantes e investigadores (Izeta et al 2017: 1). En el transcurso de mis Prácticas se conversó con l*s técnic*s de la Reserva sobre que más allá de la ley, existían posicionamientos éticos sobre la ciencia abierta y el acceso a la información.

De este modo, decidimos que en esta línea, los documentos digitalizados iban a ser incorporados al Repositorio Institucional Digital Temático Suquía. “El Suquía” (<https://suquia.ffyh.unc.edu.ar/>) se creó en el año 2016 en el marco del IDACOR-Museo de Antropología, centrado originariamente en la temática arqueológica. En el marco de una política de Ciencia Abierta, la accesibilidad a los datos primarios es de fundamental importancia. El Repositorio Suquía contiene diversos tipos de información que tienen la característica de ser de difícil acceso para la comunidad en su formato original. En este repositorio es posible encontrar algunas colecciones de objetos arqueológicos que se

¹² Un repositorio digital de acceso abierto es un sitio web que recoge, preserva y difunde la producción académica de una institución (o de una disciplina científica), permitiendo el acceso a los objetos digitales que contiene y a sus metadatos. Es decir, son colecciones online o bases de datos de artículos. La mayoría de los repositorios de acceso abierto han sido puestos en marcha para albergar artículos de investigación revisados por pares y sus pre-prints. A menudo incluyen otros tipos de contenidos, como tesis y disertaciones, conjuntos de datos, material docente y copias digitalizadas de obras de colecciones especiales de la biblioteca de la institución. Los repositorios tienen la ventaja de facilitar el acceso abierto a publicaciones porque proporcionan direcciones url persistentes, toman medidas para la preservación a largo plazo y no desaparecen cuando el autor cambia de trabajo o muere (Suber 2015: 115). Los objetivos perseguidos por los repositorios son favorecer la difusión de los contenidos académicos de la institución o de la temática a la que sirven, dar visibilidad a la investigación realizada por la institución y sus miembros y facilitar la conservación y preservación de los documentos generados por una institución. Por lo general, un repositorio cumple la misión tradicional de cualquier biblioteca: conservar, organizar y dar acceso al patrimonio documental de la organización (Abadal 2012: 23). Los repositorios disciplinarios (también llamados repositorios temáticos) tratan de capturar toda la investigación en una determinada área de conocimiento, mientras que los repositorios institucionales tratan de recopilar toda la investigación de una institución determinada. Los lectores que deseen explorar un repositorio al azar, tienen más probabilidades de encontrar contenidos útiles en un repositorio temático acorde con una determinada disciplina, que en un repositorio institucional. Es posible buscar en los repositorios mediante palabras clave y hacer búsquedas cruzadas con otros archivos.

encuentran en la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología-IDACOR (colecciones del Litoral, Patagonia, Córdoba y NOA, entre otras) y Publicaciones, documentos, fotografías y fonogramas del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore y del Instituto de Antropología. Para la realización de todo este trabajo es necesario un equipo interdisciplinario de trabajo compuesto de varias personas que trabajen en conjunto, respetando los saberes propios de cada disciplina (Izeta et al. 2017: 6). La importancia de la interdisciplinariedad radica en que en la Reserva se encuentran trabajando en equipo, antropólogos, arqueólogos, historiadores y fotógrafos, lo cual hace posible que los objetos y documentos lleguen al Repositorio y se inscriban en procesos como aquel que llevé a cabo en el marco de mi práctica, y que en lo que sigue me encargo de describir.

PARTE 3

Sistematización y análisis de las actividades realizadas

A partir de mi presentación a la convocatoria de las Prácticas Profesionales Supervisadas (PPS) para el “relevamiento, organización y evaluación de la producción documental de los trabajos de campo desarrollados por el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore entre los años 1940 y 1950”, comencé a concurrir a la Reserva del Museo una vez a la semana para realizar un diagnóstico de la colección y poder delimitar los materiales con los que iba a trabajar. Luego de la aprobación del proyecto de PPS por parte del Consejo de la Carrera del departamento de Antropología, el miércoles 22 de noviembre de 2017 comencé de modo oficial las Prácticas Profesionales Supervisadas (PPS). Una vez realizado el diagnóstico descrito en el apartado anterior, procedí a trabajar con 1) la caja (unidad de conservación de cartón corrugado de polipropileno) de “Investigaciones folklóricas”, 2) la caja de “Fichas musicológicas” y con 3) los audios digitalizados de los discos de pasta. Los materiales seleccionados consisten en una serie de fichas musicológicas, discos y documentos que, como dije anteriormente, produjeron los investigadores del IALF entre los años 1941 y 1956.



Ilustración 6: Contenedor de Polipropileno

Al comenzar la Práctica, en un primer momento me dediqué -por pedido de mi tutora- al ordenamiento de documentos, específicamente los informes de los investigadores del IALF contenidos en la caja “Investigaciones folklóricas”. En esta caja había informes de Arqueología de Manuel Oliva¹³ y Antonio Serrano¹⁴, y de

¹³ Arqueólogo que trabajó y publicó “Contribución al estudio de la Arqueología del norte de la Provincia de Córdoba” (1947) en el IALF. Fue maestro y Ministro de Educación de la provincia de Córdoba.

¹⁴ Arqueólogo, Director Organizador del IALF entre 1941 y 1957.

Folklore¹⁵ escritos por Julio Viggiano Esaín¹⁶. Contenía además algunos folios que eran más grandes que los documentos, que fueron por esto recortados para que entraran mejor en los contenedores. Lo que hice con los folios, fue colocarles etiquetas, indicando el contenido de cada uno (autor, tema del que trata el documento), cuántas hojas contiene cada folio y el año del informe. Finalmente se ordenaron en orden cronológico.

Con el contenido de la caja “Fichas musicológicas”, llevé a cabo un inventario (ANEXO 1) de los documentos, en dónde se especificó el número, la fecha de recopilación, el lugar, el género musical, la especie¹⁷ y se añadió una pequeña descripción a partir de los datos contenidos en los documentos. En la caja se encuentran noventa y cuatro fichas musicales, noventa y dos numeradas y dos sin numerar, producto de las recopilaciones de los folkloristas. Estas consisten en una partitura, transcrita de las grabaciones hechas en campo o en las sesiones de grabación en el Instituto, y acompañada por varios campos que aportan información a la partitura, como son: género, especie, carácter y el análisis musicológico. En este análisis musicológico se explicitan el sistema tonal; el sistema rítmico; la fraseología; la morfología; la zona de donde proviene la recopilación; la época desde el cual se tienen registros de la especie, la ocasión en la que se toca el tipo de música en cuestión; el medio de ejecución, es decir los instrumentos musicales utilizados; el ejecutante, la persona que interpretó la canción; el tipo de cancionero al que pertenece la pieza musical; el lugar de colección donde fue recopilado; la fecha de la recopilación; el colector, la persona que hizo la grabación; y finalmente, datos generales. Además de las fichas también se encuentran en el contenedor cuatro fichas con Relaciones, dos fichas con fotografías de músicos que fueron utilizadas en los libros publicados por el IALF¹⁸ y una hoja donde se describe el Plan u objeto fundamental

¹⁵A lo largo de este informe voy a escribir la palabra Folklore respetando la disposición de Viggiano Esaín que consideraba la postura de los sostenedores de la castellanización de la palabra Folklore un tanto exclusivista, debido a que para él una palabra cuya grafía se había generalizado universalmente y que designaba a dicha ciencia con una propiedad que no había hallado equivalente ni sustituto en ninguna otra lengua, debería continuar como hasta ese momento, porque si se entendía que la base del Folklore es la tradición, era lógico que conserve la tradición de su nombre, como un homenaje a quien la aplicó por primera vez, William John Thoms en 1846 y a la Sociedad de Folklore de Londres (1878), que fue la primera institución que reunió los estudios y a estudiosos de esta ciencia del mundo entero, y confirió carácter científico a esta disciplina (Viggiano Esaín 1969:14).

¹⁶Músico, escritor, adscripto en Musicología, musicólogo y folklorista investigador del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore “Dr. Pablo Cabrera” de la Universidad Nacional de Córdoba” (Viggiano Esaín 1948: 9).

¹⁷Algunos ejemplos de las especies que aparecen en las fichas musicológicas son chacarera, gato, cueca, zamba, jota, palomita, sombrerito, yaraví. Esta categoría será contextualizada en la siguiente sección de problematización de la práctica.

¹⁸ Un ejemplo que pude encontrar de esto es el libro “Instrumentología Musical Popular Argentina. Vigencias de orden indígena” escrito por Julio Viggiano Esaín y publicado por el IALF en 1948.

de la sección musicología, este documento se encontraba asociado a las fichas, ya que se encontraba en la misma unidad de conservación (caja), pero no indica la fecha en la que fue escrito. Posteriormente se digitalizó la siguiente documentación:

- **Plan u objeto fundamental de la sección musicología**

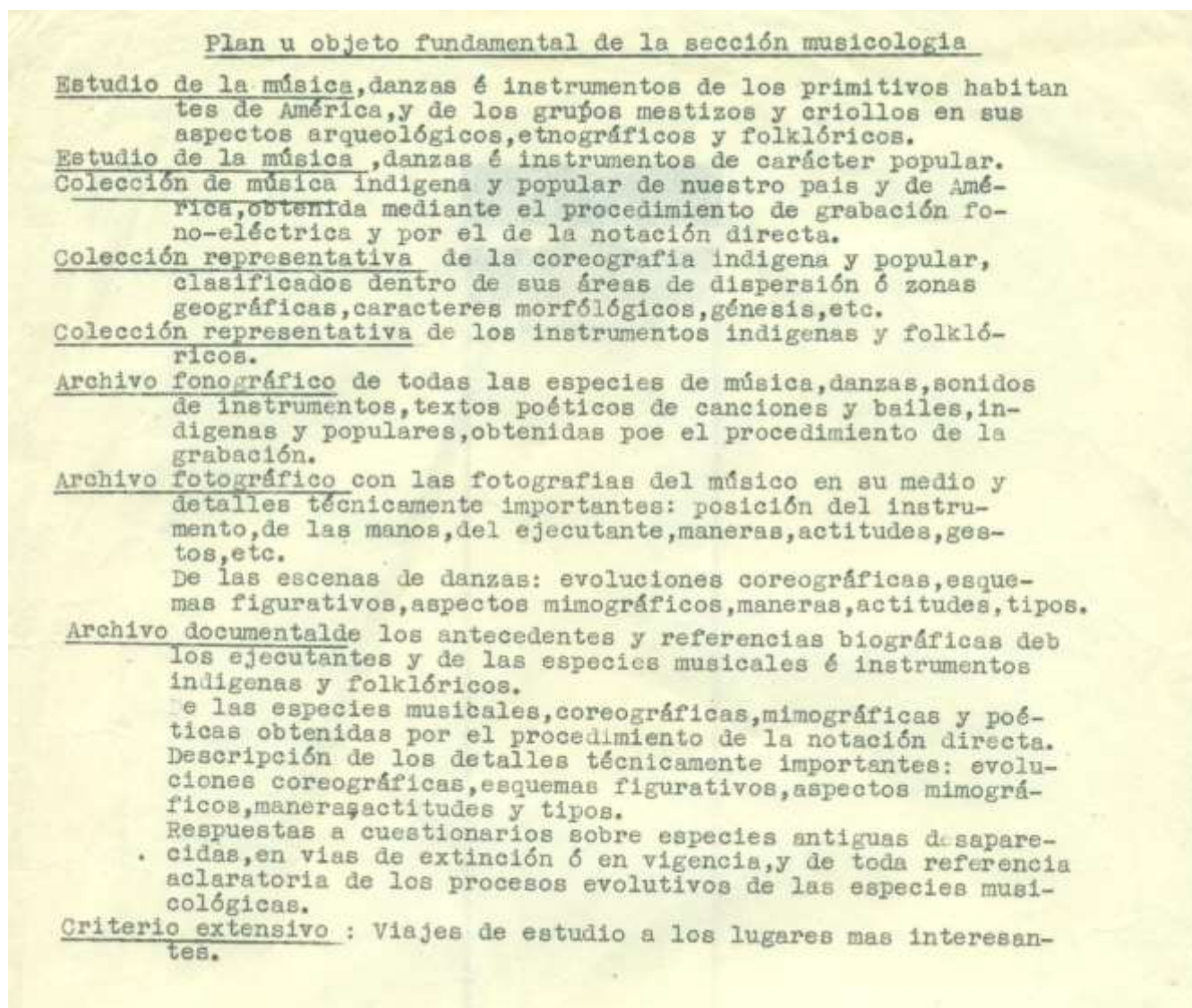


Ilustración 7: Plan u objeto fundamental de la sección musicología

● Fichas musicales

31
JOTA *a*
31

♩ = 70

GENERO: Danza
 ESPECIE: Jota
 CARACTER: Criollo
 ANALISIS MUSICOLOGICO:
 Sistema tonal: armonias:
 Tónica-dominante-dominante-tónica. I V V I
 Tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica I IV I V I
 Subdominante Tónica Subdominante Dominante IV I IV V
 Subdominante Tónica Subdominante Dominante Dominante Tónica IV I IV V V I.

SISTEMA RITMICO: Dipódico ternario. Pies contraídos y en estado fundamental. Anacrusis y adornos internos. Caudas masculina Altitudes y extensión tesitura típicas del europeo antiguo.

FRASEOLOGIA: Regular, perfecta 2 ≡ 2
 MORFOLOGIA: Regular, perfecta. 2 periodos de 6 y 4 frases resp.

ZONA: Desde mediados del siglo pasado invadió centro, norte y llanuras de nuestro país.

EPOCA: De mediados del siglo pasado, XIX (1850) promociones europeas por el Atlántico.

OCASION: Fiestas populares, criollas, campesinas, ambiente rural, pulperías, yerras, carreras cuadreras, fiestas patronales y romerías de tierra adentro, Esta especie fué llevada también por el teatro y el circo.

MEDIO EJECUCION: Armónica
 EJECUTANTE: José Paviente Palaver edad 22 años.
 CANCIONERO: Europeo antiguo
 LUGAR COLECCION: Córdoba
 FECHA: 10 de Julio 1947
 COLECTOR: Julio Viggiano Esain

DATOS GENERALES: Esta especie es de zona de Jaime Peters, Ischilin, Quilino, Deán Funes, Los Pozos, Capilla de los Remedios, Monte Cristo, El Quebracho, Piquillin, Villanueva (Córdoba).

Ilustración 8: Ficha musicológica

- **Relaciones:**

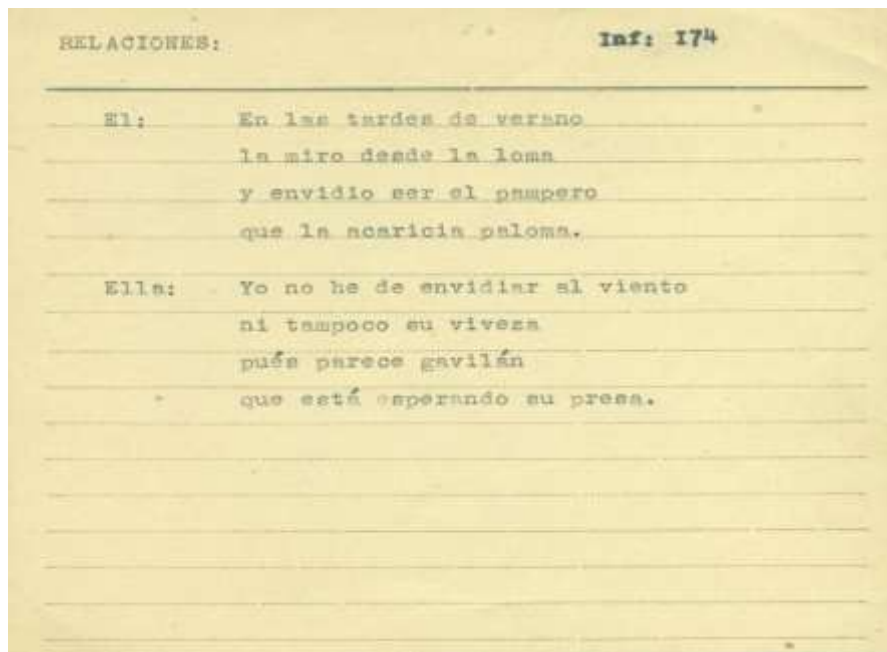


Ilustración 9: Ficha con relaciones

- **Fichas con fotografías de músicos:**



Ilustración 10: Ficha con fotografía de músico

Los documentos fueron digitalizados por mí en un escáner Brother, modelo MFC-7440N, en una resolución de 300 ppp, una profundidad de 24 bits y en formato JPEG.

Posteriormente me dediqué a la carga de las partituras digitalizadas en el Repositorio Digital Suquía, dentro de la comunidad¹⁹IDACOR-PAD Reserva Patrimonial del Museo de Antropología.



Ilustración 11: Comunidades en Suquía

Se creó una sub-comunidad llamada Colección Folklore, para que yo trabaje, con la siguiente descripción: “Comunidad que presenta datos relacionados con la investigación realizada entre 1941 y 1956 por los integrantes del área de Folklore del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore (IALF) de la Universidad Nacional de Córdoba. En la actualidad Museo de Antropología, Facultad Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.”

A su vez, dentro de esta sub-comunidad generé una colección denominada “Fichas Musicológicas” donde ubiqué las fichas digitalizadas:

¹⁹ “DSpace (plataforma que alberga el Repositorio Digital Suquía) estructura los repositorios en comunidades y colecciones, donde las comunidades contienen sub-comunidades y/o colecciones y las colecciones contienen documentos” (<http://bid.ub.edu/20rodri2.htm> consultado el 9/1/2019)

- IDACOR - PAD Reserva Patrimonial del Museo de Antropología
 Contiene objetos digitales correspondientes a las colecciones del Museo de Antropología-IDACOR
- Colección Folklore
 Comunidad que presenta datos relacionados con la investigación realizada durante la década de 1940 por los integrantes del área de Folklore del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore (IALF) de la Universidad Nacional de Córdoba. En la actualidad Museo de Antropología, Facultad Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
 - Audios Discos de Pasta
 Audios recopilados por Julio Viggiano Esain para el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba. Pertenece a la Colección Folklórica del Museo de Antropología, FFYH, UNC.
 - Fichas Musicológicas
 Fichas Musicológicas producto del trabajo de los folklorólogos que pertenecieron al Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Monseñor Pablo Cabrera" entre los años 1943 y 1956
 - Fotografías
 Imágenes fotográficas correspondientes a la Sección Folklore del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore. Negativos y positivos en blanco y negro. Década de 1940

Ilustración 12: Sub comunidad "Fichas Musicológicas" en Suquía

Al cargar los metadatos²⁰ de las partituras, fui completando los distintos campos correspondientes: nombre y apellido del autor/a, título, fecha del documento, tipo de documento eligiendo "Musical Score" (partitura musical), e idioma.

Envío de ítems

Describir
Describir
Subir
Revisar
Licencia
Completar

Describir el ítem

Authors:

Apellido, p.ej. Pérez Nombre(s), p.ej. Manuel

Viggiano Esain

Julio

Añadir

Enter the names of the authors of this item.

Title:

Jota

Enter the main title of the item.

Other Titles:

Añadir

If the item has any alternative titles, please enter them here.

Date of Issue:

1947

July ▼

17

Please give the date of previous publication or public distribution. You can leave out the day and/or month if they aren't applicable.

Publisher:

Enter the name of the publisher of the previously issued instance of this item.

Ilustración 13: Envío de ítems en Suquía

²⁰ "Los metadatos son datos adicionales almacenados en la propia imagen, que incluye información estática, como el modelo de la cámara o el escáner y el fabricante, e información que varía con cada imagen" (Portilla Romero 2014:17).

Citation:

Enter the standard citation for the previously issued instance of this item.

Series/Report No.:

Nombre de la serie

Informe No.

Añadir

Enter the series and number assigned to this item by your community.

Identifiers:

Añadir

If the item has any identification numbers or codes associated with it, please enter the types and the actual numbers or codes.

Type:

- Image, 3-D
- Map
- Musical Score**
- Plan or blueprint
- Preprint
- Presentation
- Recording_acoustical

Select the type(s) of content of the item. To select more than one value in the list, you may have to hold down the "CTRL" or "Shift" key.

Language:

Select the language of the main content of the item. If the language does not appear in the list, please select 'Other'. If the content does not really have a language (for example, if it is a dataset or an image) please select 'N/A'.

Guardar / Salir

Siguiente >

Ilustración 14: Envío de ítems en Suquía

En cada entrada se colocaron palabras claves relacionadas al documento para facilitar su búsqueda (ejemplos: Folklore, Música tradicional, Córdoba (Provincia, Argentina), Danza, Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore “Doctor Pablo Cabrera”).

Describir el ítem

Subject Keywords:

Añadir

Enter appropriate subject keywords or phrases.

- Folklore
- Música popular
- Música tradicional
- Patrimonio cultural inmaterial
- Arte popular
- Costumbres y tradiciones
- Córdoba (Provincia, Argentina)
- Jota
- Cultura tradicional
- Danza
- Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Doctor Pablo Cabrera"

Quitar

Ilustración 15: Describir el ítem en Suquía

Incorporé un abstract común a todos los documentos, que variaba en los números de ficha y una descripción donde transcribí la información contenida en cada ficha:

Categorías temáticas

Abstract:

Partitura N°31 de Jota recopilada por Julio Viggiano Esain para el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba. Perteneció a la Colección Folklorica del Museo de Antropología, FFYH, UNC.

Enter the abstract of the item.

Sponsors:

Enter the names of any sponsors and/or funding codes in the box.

Description:

GÉNERO: Danza.
 ESPECIE: Jota.
 CARÁCTER: Criollo.
 ANÁLISIS MUSICOLÓGICO:
 SISTEMA TONAL: Armonías: Tónica-dominante-dominante-tónica. | V V V |. Tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica | V | V |.
 Subdominante-Tónica-Subdominante-dominante-dominante-tónica | V | V V V |.
 SISTEMA RÍTMICO: Dipódico ternario. Plés contraídos y en estado fundamental. Anacrusis y adornos internos. Caudas masculinas. Altitudes y extensión de la tesitura típicas del europeo antiguo.
 MELODÍA: Extensión y altura de la tesitura pura del Ternario Colonial. Sobre la escala del cancionero europeo antiguo. (Escala diatónica mayor).
 FRASEOLOGÍA: Regular, perfecta 2=2.
 MORFOLOGÍA: Regular, perfecta. 2 periodos de 6 y 4 frases resp.
 ZONA: Desde mediados del siglo pasado invadió centro, norte y llanuras de nuestro país.
 ÉPOCA: Desde mediados del siglo pasado, XIX (1850) promociones europeas por el atlántico.
 OCASIÓN: Fiestas populares, criollas, campesinas, ambiente rural, pulperías, yerras, carreras cuadreras, fiestas patronales y romerías de tierra adentro. Esta especie fue llevada también por el teatro y el circo.

Enter any other description or comments in this box.

Ilustración 16: Abstract y descripción

Posteriormente, seleccionaba el archivo a subir con una descripción del fichero, y finalmente guardaba el archivo.

Envío de ítems

Describir	Describir	Subir	Revisar	Licencia	Completar
-----------	-----------	-------	---------	----------	-----------

Subir fichero(s)

Fichero:
 Partitura 31.jpg

Por favor, introduzca la ruta completa del fichero en su ordenador que corresponda con el ítem. Si pincha en "Examinar...", se abrirá una ventana que le permitirá seleccionar un fichero de su ordenador.

Descripción del fichero:

Si lo desea, puede describir brevemente el contenido de este fichero, por ejemplo "*Artículo principal*", o "*Lectura de los datos del documento*".

< Anterior	Guardar / Salir	Siguiente >
------------	-----------------	-------------

Ilustración 17: Subir ficheros

En el siguiente paso realizaba una revisión de la información para corroborar que sea correcta:

Revisar envío

Describir el ítem

Authors: Viggiano Esaín, Julio
Title: Jota
Date of Issue: 1947-07-17
Type: Musical Score
Language: Spanish

[Corregir alguno de éstos](#)

Describir el ítem

Subject Keywords: Folklore
Subject Keywords: Música popular
Subject Keywords: Música tradicional
Subject Keywords: Patrimonio cultural inmaterial
Subject Keywords: Arte popular
Subject Keywords: Costumbres y tradiciones
Subject Keywords: Córdoba (Provincia, Argentina)
Subject Keywords: Jota
Subject Keywords: Cultura tradicional
Subject Keywords: Danza
Subject Keywords: Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Doctor Pablo Cabrera"
Abstract: Partitura N°31 de Jota recopilada por Julio Viggiano Esain para el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba. Perteneció a la Colección Folklórica del Museo de Antropología, FFYH, UNC.
Description: GÉNERO: Danza. ESPECIE: Jota. CARÁCTER: Criollo. ANÁLISIS MUSICOLÓGICO: SISTEMA TONAL: Armonías: Tónica-dominante-dominante-tónica. I V V I. Tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica I V I V I. Subdominante-Tónica-Subdominante-dominante-dominante-tónica I V I V V V I. SISTEMA RÍTMICO: Dipódico ternario. Piés contraídos y en estado fundamental. Anacrusis y adornos internos. Caudas masculinas. Altitudes y extensión de la tesitura típicas del europeo antiguo. MELODÍA: Extensión y altura de la tesitura pura del Ternario Colonial. Sobre la escala del cancionero europeo antiguo. (Escala diatónica mayor). FRASEOLOGÍA: Regular, perfecta 2=2. MORFOLOGÍA: Regular, perfecta. 2 periodos de 6 y 4 frases resp. ZONA: Desde mediados del siglo pasado invadió centro, norte y llanuras de nuestro país. ÉPOCA: Desde mediados del siglo pasado, XIX (1850) promociones europeas por el atlántico. OCASIÓN: Fiestas populares, criollas, campesinas, ambiente rural, pulperías, yerras, carreras cuadreras, fiestas patronales y romerías de tierra adentro. Esta especie fue llevada también por el teatro y el circo. MEDIO DE EJECUCIÓN: Armónica. EJECUTANTE: José Paciente Palaver, edad 22 años. CANCIONERO: Europeo antiguo. LUGAR DE GRABACIÓN: Córdoba. FECHA: 10 de julio de 1947. COLECTOR: Julio Viggiano Esain. DATOS GENERALES: Esta especie es de la zona de Jaime Peters, Ischilín, Quilino, Deán Funes, Los Pozos, Capilla de los Remedios, Monte Criste, El Quebracho, Piquillín, Villanueva (Córdoba).

Ilustración 18: Revisar envíos en Suquía

A continuación habilitaba la concesión de una licencia estándar para permitir al sistema Suquía reproducir, traducir y distribuir su envío a través de internet:

Envío de ítems

Describir Describir Subir Revisar **Licencia** Completar

Licencia de distribución

Queda un último paso: para permitir a Suquía reproducir, traducir y distribuir su envío a través del mundo, necesitamos su conformidad en los siguientes términos.

Conceda la licencia de distribución estándar seleccionando 'Conceder licencia' y pulsando 'Completar envío'.

NOTE: PLACE YOUR OWN LICENSE HERE This sample license is provided for informational purposes only.

NON-EXCLUSIVE DISTRIBUTION LICENSE

By signing and submitting this license, you (the author(s) or copyright owner) grants to DSpace University (DSU) the non-exclusive right to reproduce, translate (as defined below), and/or distribute your submission (including the abstract) worldwide in print and electronic format and in any medium, including but not limited to audio or video.

You agree that DSU may, without changing the content, translate the submission to any medium or format for the purpose of preservation.

You also agree that DSU may keep more than one copy of this submission for purposes of security, back-up and preservation.

You represent that the submission is your original work, and that you have the right to grant the rights contained in this license. You also represent that your submission does not, to the best of your knowledge, infringe upon anyone's copyright.

If the submission contains material for which you do not hold copyright, you represent that you have obtained the unrestricted permission of the copyright owner to grant DSU the rights required by this license, and that such third-party owned material is clearly identified and acknowledged within the text or content of the submission.

IF THE SUBMISSION IS BASED UPON WORK THAT HAS BEEN SPONSORED OR SUPPORTED BY AN AGENCY OR ORGANIZATION OTHER THAN DSU, YOU REPRESENT THAT YOU HAVE FULFILLED ANY RIGHT OF REVIEW OR OTHER OBLIGATIONS REQUIRED BY SUCH CONTRACT OR AGREEMENT.

DSU will clearly identify your name(s) as the author(s) or owner(s) of the submission, and will not make any alteration, other than as allowed by this license, to your submission.

Si tiene alguna duda sobre la licencia, por favor, contacte con el administrador del sistema.

Licencia de distribución:

Conceder licencia

< Anterior Guardar / Salir Completar el envío

Ilustración 19: Licencia de distribución en Suquía

Finalmente completaba el envío. Una vez realizado el envío, éste tenía que ser aceptado por un usuario autorizado para que quede disponible en la página.

Envío completado

Su envío pasará por el flujo de trabajo designado para la colección a la que lo está enviando. Recibirá una notificación vía correo electrónico tan pronto como su envío forme parte de la colección, o si por alguna razón hubiera algún problema con el envío. También puede verificar el estado de su envío accediendo a la página 'Mi Suquía'.

Ir a la página de envíos

Enviar otro ítem

Ilustración 20: Envío completado en Suquía

Jota N° 31



Partitura N°31 de Jota recopilada por Julio Viggiano Esain para el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba. Pertenece a la Colección Folklórica del Museo de Antropología, FFYH, UNC.

URI

<http://suquia.ffyh.unc.edu.ar/handle/suquia/2399>

Colecciones

- Fichas Musicológicas

Ver

- Partitura N° 31 (1.009Mb)
- Partitura N° 31 bis (685.9Kb)

Fecha

1947-07-10

Autor

Viggiano Esain, Julio

Metadatos

Mostrar el registro completo del ítem

Ilustración 21: Ejemplo de ficha subida a Suquia

A partir de este procedimiento se conformaban los metadatos que acompañan al archivo que quedaba digitalizado. La importancia de los metadatos descriptivos y técnicos radica en que ayudan a establecer categorías para la comprensión de las imágenes digitalizadas (Portilla Romero 2014:17).

Jota N° 31

dc.contributor.author	Viggiano Esain, Julio	
dc.date.accessioned	2018-03-07T18:11:45Z	
dc.date.available	2018-03-07T18:11:45Z	
dc.date.issued	1947-07-10	
dc.identifier.uri	http://suquia.ffyh.unc.edu.ar/handle/suquia/2399	
dc.description	GÉNERO: Danza. ESPECIE: Jota. CARÁCTER: Criollo. ANÁLISIS MUSICOLÓGICO: SISTEMA TONAL: Armonías: Tónica-dominante-dominante-tónica. I V V I. Tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica I IV I V I. Subdominante-Tónica-Subdominante-dominante-dominante-tónica IV I IV V V I. SISTEMA RÍTMICO: Dipódico ternario. Piés contraídos y en estado fundamental. Anacrusis y adornos internos. Caudas masculinas. Altitudes y extensión de la tesitura típicas del europeo antiguo. MELODÍA: Extensión y altura de la tesitura pura del Ternario Colonial. Sobre la escala del cancionero europeo antiguo. (Escala diatónica mayor). FRASEOLOGÍA: Regular, perfecta 2=2. MORFOLOGÍA: Regular, perfecta. 2 periodos de 6 y 4 frases resp. ZONA: Desde mediados del siglo pasado invadió centro, norte y llanuras de nuestro país. ÉPOCA: Desde mediados del siglo pasado, XIX (1850) promociones europeas por el atlántico. OCASIÓN: Fiestas populares, criollas, campesinas, ambiente rural, pulperías, yerras, carreras cuadreras, fiestas patronales y romerías de tierra adentro. Esta especie fue llevada también por el teatro y el circo. MEDIO DE EJECUCIÓN: Armónica. EJECUTANTE: José Paciente Palaver, edad 22 años. CACIONERO: Europeo antiguo. LUGAR DE GRABACIÓN: Córdoba. FECHA: 10 de julio de 1947. COLECTOR: Julio Viggiano Esain. DATOS GENERALES: Esta especie es de la zona de Jaime Peters, Ischilín, Quilino, Deán Funes, Los Pozos, Capilla de los Remedios, Monte Criste, El Quebracho, Piquillín, Villanueva (Córdoba).	es
dc.description.abstract	Partitura N°31 de Jota recopilada por Julio Viggiano Esain para el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba. Pertenece a la Colección Folklórica del Museo de Antropología, FFYH, UNC.	es
dc.language.iso	es	es
dc.subject	Folklore	es
dc.subject	Folclore	es
dc.subject	Música popular	es

Ilustración 22: Visualización de los metadatos del archivo subido

Como mencioné anteriormente, los discos de pasta habían sido digitalizados en formato Compact Disc (CD) en el año 2015 en un estudio de grabación, y tenían adjuntada una nota con observaciones. Sin embargo, en el CD se encontraban los archivos digitalizados sin la aclaración sobre de qué disco provenía cada archivo de audio. Debido a esa falta de información, escuché todos los audios y realicé un ordenamiento de todos los discos, agregando a la información existente, datos sobre géneros musicales y descripciones sobre el contenido de cada uno. A la hora de la carga en el Suquia, el procedimiento fue similar al realizado con las fichas musicológicas, con una diferencia en la descripción del material. Por ejemplo “Pista 36, recopilada por Julio Viggiano Esain para el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba. Pertenece a la Colección Folklórica del Museo de Antropología, FFYH, UNC.” Mi trabajo con los materiales finalizó entre los meses de julio y agosto de 2018 y las capturas de pantalla se realizaron con anterioridad a la lectura del libro de Viggiano Esain (1948) cuando todavía se denominaban a las fichas musicológicas como partituras y luego se modificaron estas categorías en el Suquia.

PARTE 4

Problematización de la práctica. O cómo un conjunto de objetos dispersos me llevaron a algo más que responder a una demanda institucional

¿De qué nos hablan los objetos de la colección de Musicología con los que trabajé en mi Práctica Profesional Supervisada? ¿Qué nos pueden decir más allá de su integración en sistemas de clasificación específicos? ¿Qué nos pueden enseñar a l*s antropólog*s acerca de la historia de nuestra disciplina en la ciudad de Córdoba y su relación con el Folklore? ¿Qué puede aportar este manojito de objetos, en definitiva, al conocimiento de la relación entre Folklore, Antropología y Nación? Si bien las tareas de investigación comenzaron cuando llegué a la Reserva, los trabajos técnicos de digitalización y carga al repositorio digital me permitieron adentrarme más en el contenido de las fichas musicológicas y de los discos, lo que me instó a indagar en el propio proceso de conformación de la colección. A partir de mi experiencia en la Reserva comencé a entender el rol que podía cumplir allí y los aportes que podía realizar como antropólogo a partir del trabajo con estos objetos. Podría comprender por qué se habían conservado algunos elementos de las colecciones y otros no, y los diversos estados de conservación y prácticas orientadas a la conservación y resguardo de objetos. El conocimiento antropológico y el análisis de las relaciones entre los distintos objetos y los documentos, me permitirían, sobre todo, contextualizar los elementos de la colección, el momento histórico de su conformación, las preguntas teóricas en torno a las cuales fueron producidos, y las diferentes políticas que intervinieron en su conformación.

La investigación realizada en el marco de la PPS me llevó a una diversidad de prácticas, disciplinas, discursos y contextos en relación a los objetos y formas de clasificación y conservación implicadas. Sin pretender abarcar la totalidad de estas relaciones, en lo que sigue me detendré en dos aspectos centrales implicados en la historización de la colección folklórica de la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología de la UNC, y en concreto sobre la sección de Musicología: 1) los criterios teóricos y metodológicos implicados en la conformación de la sección musicológica y la trayectoria de esta sección como parte del proceso de puesta en valor de la misma. En

este punto, retomo los métodos de recolección de los folkloristas en sus viajes de campaña al interior de la provincia de Córdoba durante el periodo de conformación de la colección; y 2) las condiciones políticas que encauzaron estas prácticas de recolección y conformación del acervo. Partiendo del caso del IALF, en este punto arribaremos a un análisis de las vinculaciones entre el Folklore académico y la Antropología, para desde allí reflexionar finalmente sobre la relación entre Folklore, Antropología y Nación.

Para empezar, diré que no siempre los objetos resguardados en la Reserva del Museo fueron conceptualizados y tratados en función de una lógica patrimonial. Los investigadores que formaron las colecciones tenían incluso su propia concepción respecto a quién pertenecían las colecciones, si a los investigadores o al Estado, y esta aseveración ha permitido entender la posibilidad de que fuesen ellos mismos los responsables de ciertos faltantes en los inventarios (De Carli 2012: 57). Para poder comprender esto, fue de mucha utilidad el concepto de *biografía cultural de las cosas* planteada por Kopytoff (1991). Este concepto alude a la gama de posibilidades biográficas que una determinada sociedad ofrece sobre diversas categorías de objetos, y examina el modo en que se realizan esas posibilidades en sus historias vitales. Una biografía culturalmente configurada concibe el objeto como una entidad construida, cargado de significados específicos, y clasificada y reclasificada de acuerdo con categorías culturalmente constituidas, correspondiendo el estado físico de la cosa un uso específico en cada periodo. Esto nos permite reconocer como premisa que el objeto musealiza(do)/(ble) y/o patrimonializa(do)/(ble) en el contexto museológico puede haber sido significado en distintos momentos de acuerdo a diversos modos, y devenido objeto de uno u otro tipo en diversas trayectorias. Los objetivos de investigación de cada época, de cada gestión y de las ciencias antropológicas del momento, influyeron decididamente sobre 1) las decisiones de adquisición, 2) la información que se registraba o no al describir los objetos, e incluso 3) su destino, y, en tanto documento, se le requirió responder a cuestiones de cada momento histórico, sea de la disciplina de base o de temáticas sociales más amplias, cambiantes y hasta contrapuestas (Bonnin 2007:2). Veamos estos contextos y derroteros en el caso de los objetos de la colección museológica de la Reserva de la UNC.

Período de conformación de la colección musicológica. Criterios y Metodología

A principios de 1941 se creó el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore “Dr. Pablo Cabrera” (IALF) que dependía directamente del Rectorado de la Universidad Nacional de Córdoba. Este Instituto pasaría posteriormente, en 1956, a ser el Instituto de Antropología, dependiente de la FFyH. Con la disolución de los institutos de esta facultad, que desde 1988 conformaron las áreas del Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), en el año 2002 se constituyó el actual Museo de Antropología dependiente de la misma facultad. Es en el marco de estos cambios institucionales a lo largo del tiempo, que los objetos y los documentos con los cuales realicé mi práctica llegaron a la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología, con su actual estado de conservación y documentación explicitado anteriormente en el diagnóstico.

La colección folklórica comenzó a concretarse como tal a mediados de 1943 durante la gestión de Antonio Serrano como director del IALF, año en que también se incorporó Juan Bialek Tizeira como auxiliar de investigación. En el año 1946 se sumó Guillermo A. Terrera como secretario del Instituto, quien al año siguiente fue nombrado adscripto en la rama Folklore con el tema de investigación titulado “Estudio folklórico en la zona de la antigua Ansenúza” (De Carli 2012: 58) y que aparece como ejecutante en varias de las fichas musicológicas de 1947. También en 1946 se incorporó al IALF como investigador asistente el musicólogo Julio Viggiano Esaín,²¹ quien ya estaba participando de modo no oficial en el Instituto desde hacía más de un año (De Carli 2012: 53). Esta incorporación se dio debido a la necesidad de un especialista para el desarrollo de la sección Musicología, y fue justamente este investigador quien realizó el trabajo más prolongado en el área folklórica del Instituto, hasta el año 1956. En lo que sigue, me voy

²¹Viggiano Esaín nació en 1899 en Tandil (Buenos Aires). Fue violinista y profesor de dicho instrumento. En Rosario (Santa Fe) llegó a ser violinista solista de la Orquesta del Profesorado orquestal de la provincia. A fines de la década del '30, se instala en la provincia de Córdoba, e ingresa a la Orquesta Sinfónica de Córdoba logrando el puesto de primer violinista solista. Fue a través de sus aficiones etnomusicológicas que llegó al Folklore vinculándose al Instituto de Arqueología, lingüística y folklore en calidad de investigador y encargado de la sección musicología en donde se dedicó a la colección de instrumentos musicales y a la formación del archivo sonoro (De Carli 2012: 53).

a centrar en este investigador, debido a que tanto las fichas musicológicas como los discos son producto de sus trabajos en este espacio.

En el año 1947, Bialet pidió una licencia y fue reemplazado por Viggiano Esaín en carácter de Investigador Interino. En 1950, con la renuncia definitiva de Bialet a su puesto, aquél fue confirmado como Ayudante Investigador, cargo que estaba desempeñando de hecho (De Carli 2012: 54). En el marco entonces de su cargo de Ayudante Investigador en el IALF, Viggiano Esaín fue adquiriendo progresivamente mayor autonomía y relevancia en su cargo, lo cual impactó en la importancia y crecimiento del Gabinete de Musicología del área de Folklore. Tanto para Antonio Serrano como para los investigadores especialistas en folklore que se incorporaron al Instituto, el “elemento musical tradicional” corría serios riesgos de perder vigencia.²² Incluso, en el contexto del avance de la radio y de los bailes populares modernos, se entendía que estaba destinado a desaparecer. Por otra parte, los medios de comunicación que estaban expandiendo su influencia, favorecieron un proceso de cambio, misturando los tipos, pobladores y especies,²³ dando como resultado que, en palabras de Viggiano Esaín, en distintos lugares de la provincia fuera posible encontrar especies de distintas regiones del país. Viggiano consideraba estos cambios folklóricamente como aculturaciones y las atribuía a las corrientes de braceros que viajaban por las distintas zonas agrícolas para la recolección de las cosechas de algodón, de la yerba mate en Misiones y del azúcar en Tucumán, como también los braceros del sur que se trasladaban a las zonas norteñas para las faenas en los montes, quebrachales, salitrales. Esto justificaba la gran variedad y dispersión o distribución geográfica de las especies incluso las de genuino carácter tradicional (Viggiano Esaín 1969:7), lo cual explicaría la variedad de chamamés, bailes indígenas, yaravíes, milongas y estilos reflejada en las fichas musicológicas producto de las recopilaciones.

Este diagnóstico, en el marco de lo que había sido la afluencia de migración europea entre finales del siglo XIX y principios del XX y el contexto general local vinculado al nacionalismo de los años '30 y '40, se inscribía en el proyecto intelectual y político de la época de definir “el verdadero ser nacional” (Lázzari 2004, Blache y Dupey 2007, Bonnin 2007, Díaz 2009). En este sentido, según ha sido analizado por estos autores, los investigadores de la época se concebían a sí mismos como agentes cuya

²²Esto estaba vinculado al ideal nacionalista de la época que veía en la modernización y en la inmigración un riesgo para la identidad nacional

²³Esta categoría será desarrollada más adelante.

misión era rescatar determinadas “expresiones folklóricas” con el objeto de describirlas, clasificarlas y preservarlas. En este marco, según se desprende del trabajo de Bonnin (2007: 69), en el año 1944 la Universidad Nacional de Córdoba compró un costoso equipo de grabación portátil -que aún se encuentra en la Reserva del Museo de Antropología, el segundo existente en el país- y fue utilizado por los investigadores en sus registros de la “música tradicional” de las Sierras de Córdoba al menos hasta el año 1956. Esto dio lugar a la vasta colección de registros musicales en discos de pasta y partituras que forman parte de la colección del Museo y con los que trabajé en la práctica.

En la investigación realizada para este informe, pude constatar que las políticas de investigación y difusión del folklore, habían empezado a ser favorecidas desde la década de 1930. Claudio Díaz, en “Variaciones sobre el ser nacional” (2009) realizó una breve contextualización sobre el Folklore en aquella década, en el marco nacional de industrialización y migraciones internas hacia los grandes centros urbanos. En su análisis, Díaz muestra cómo, junto con las personas, llegaron a las ciudades géneros musicales provenientes de las áreas rurales del país, que empezaron a ser reproducidos por la radio -novedoso dispositivo de comunicación en aquel momento- y requeridos por la industria discográfica, pasando así de ser un conjunto de géneros tradicionales de carácter más bien comunitario, a constituirse en músicas populares de carácter masivo (Díaz 2009: 31). En este marco, vari*s investigador*s coinciden en que la condición básica para la constitución de un mercado para el folklore fue el fenómeno de las migraciones internas que acompañó el proceso de industrialización que se desarrolló en los años 30 y se acentuó con la Segunda Guerra Mundial.²⁴ De este modo, tanto los conservadores del gobierno de la Concordancia (1932-1943), como los militares nacionalistas, y posteriormente el gobierno peronista, adoptaron políticas que impulsaron el estudio y la difusión del folklore a nivel nacional (Chamosa 2012: 17).

En este marco, en el Informe anual del año 1945, el director del IALF planteaba que el aumento del material folklórico exigía la instalación de una sala especial para albergar el material, y que haría falta habilitar otras más. Es así que se creó el Gabinete de Musicología, como un centro de investigaciones y estudios de la música indígena y criolla en todos sus aspectos, siendo significada como “contribución a las Ciencias del

²⁴ La necesidad de mano de obra para la industria generó un traslado masivo de provincianos de todas las latitudes a las grandes ciudades como Córdoba, Rosario y mayoritariamente a Buenos Aires. Esto cambió la fisonomía de las ciudades dando lugar a una nueva urbanización, con un aumento acelerado de la población y el crecimiento de las zonas aledañas, como el gran Buenos Aires (Blache 1992; Díaz 2009: 64; Chamosa 2012).

Hombre o Antropológicas” (Viggiano Esaín 1948, en Bonnin 2007: 69). Esta sección de Musicología estaba compuesta por archivos fonográficos, fotográficos, periodísticos, cartográficos, ficheros musicológicos, historias, musicoteca y bibliografía de la materia, entre otros objetos.

A partir de la documentación del IALF que se encuentra en la Reserva me fue posible reconstruir en parte el modo en que se fue conformando la sección Musicología. Pude constatar en una carta dirigida al Rector de la Universidad²⁵ que en 1942 Antonio Serrano estaba ultimando los trabajos necesarios para la apertura oficial del IALF prevista para la segunda quincena de octubre de ese año. En esta carta, Serrano plantea que era necesario un especialista que se dedicase a la labor folklórica de manera constante y que realice tareas de recolección de cantares, tradiciones y música, entre otras cosas, con el objetivo de preparar el “Cancionero Popular de Córdoba”.²⁶ A su vez, recomienda para esa tarea a Juan Bialek, que en ese momento se desempeñaba como auxiliar de tesorería en el instituto, por su interés en el folklore y sus métodos de investigación.

El 16 de septiembre de 1942 Serrano envía otra carta al Rector de la Universidad para informarle que en la inauguración del Museo de Antropología de la Universidad, en donde se exhibirían las colecciones del IALF, el musicólogo Carlos Vega daría una disertación sobre “La Música Popular de Córdoba”.²⁷ Carlos Vega, creador, organizador y sistematizador de la ciencia musicológica en Argentina, autor de un método para la materia particularmente aplicado al canto popular y de una obra de investigación musicológica en el ambiente americano, realizó en el marco de este viaje a Córdoba, una gira con su equipo fono-eléctrico para recolectar canciones en el oeste provincial. En el Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” de Buenos Aires, Vega organizó y dirigió el Instituto de Musicología (que luego devino en el Instituto Nacional de Musicología), y también desempeñó desde 1933 el cargo de técnico de Folklore en el Instituto de Literatura Argentina que dirigió Ricardo Rojas,²⁸ en la Facultad de Filosofía

²⁵ Caja “Correspondencia emitida al Rectorado 41-45”.

²⁶Hasta ese momento Juan Alfonzo Carrizo había publicado los Cancioneros Populares de Catamarca (1926), Salta (1933), Jujuy (1934), Tucumán (1937), y el de La Rioja (1942), por su parte Orestes Di Lullo publicó el Cancionero de Santiago del Estero (1940) con prólogo y notas de Carrizo (Blache y Dupey 2007: 314)

²⁷ Serrano aspiraba a que el Museo esté abierto al público durante algunos días a la semana, sirviendo así a “la cultura popular”.

²⁸(San Miguel de Tucumán, 16 de septiembre de 1882 – Buenos Aires, 29 de julio de 1957) fue un poeta, dramaturgo, orador, político e historiador argentino.

y Letras de Buenos Aires” (Viggiano Esaín 1948: 8).²⁹ Es posible observar aquí un vínculo entre el Folklore y el Museo como centro de investigación y de difusión, y también entre el Folklore y la Universidad. Hay una similitud con el caso de Córdoba solo que allí el Museo dependía directamente de la Universidad.

Vega le enseñaría su manejo y técnica del grabador fono-eléctrico a Juan Biale, quien las aplicó en el equipo similar que el Instituto adquiriría un par de años después para “poder realizar las investigaciones folklóricas de forma completa y con métodos modernos”. Pero antes, el 1 de octubre de 1942, Serrano le envía al Secretario General de la Universidad una carta adjuntando una factura por la compra de una máquina fotográfica Contax y accesorios adquiridos por el instituto. Otro documento que permite reconstruir la constitución de la sección de Musicología es una carta emitida por Serrano al interventor de la Universidad³⁰ el 20 de marzo de 1944. Allí plantea que la sección se estaba organizando con el propósito de conservar en discos “toda la música popular de Córdoba” y también de provincias vecinas. En esta carta, Serrano le informa al interventor que Juan Biale había sido entrenado por el musicólogo Carlos Vega en un viaje de aprendizaje, y que ya estaba en condiciones de realizar él mismo las recolecciones. Al mismo tiempo, sigue en la búsqueda de formar un musicólogo bajo la dirección técnica del mismo Vega. Finalmente, destaca la necesidad de adquirir un equipo grabador portátil, de 220 volts, corriente alternada 105 w., 60 ciclos. 4 válvulas -1- 6F6- 2- 6J7- 1- 5x46. Con micrófono dinámico RCA Victor o equivalente, Pick-up reproductor y grabador por separado, instrumento indicador de nivel de grabación, control de tono, parlante para reproducción y enchufe para teléfonos de control (auriculares). Serrano consideraba importante “que sea un aparato de marca”.

En el año 2014, se realizó una muestra sobre “los folkloristas” en el Museo de Antropología, en donde este aparato de grabación estuvo en exposición. No me fue fácil dar con él, puesto que en la Reserva me decían que el objeto había quedado en el Museo,

²⁹Carlos Vega ingresó, en 1926, al Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia". En 1931, en dicha institución se creó el "Gabinete de Musicología Indígena" que, en 1944, pasó a denominarse "Instituto de Musicología". En 1948, por decreto presidencial, dicho instituto se separó del Museo y fue dirigido por su fundador (Carlos Vega). Desde 1971 se denominó Instituto Nacional de Musicología y, en 1973, se determinó su nombre actual (<https://inmcv.cultura.gob.ar/info/el-instituto/> (Consultado el 5/5/2019)). Actualmente el Instituto cuenta con un gran archivo sonoro, fonográfico, fotográfico, de instrumentos musicales aborígenes y criollos, manuscritos y partituras de música argentina. Cuenta también con una fonoteca y una biblioteca especializada en música argentina y latinoamericana, que se encuentra abierta al público (<https://www.cultura.gob.ar/institucional/organismos/museos/instituto-nacional-de-musicologia-carlos-vega/>(Consultado el 5/5/2019)).

³⁰ La Universidad fue intervenida, parte de la política intervencionista de grupos de las Fuerzas Armadas en distintos momentos entre los años 1943,1945 y 1946 (De Carli 2012: 46).

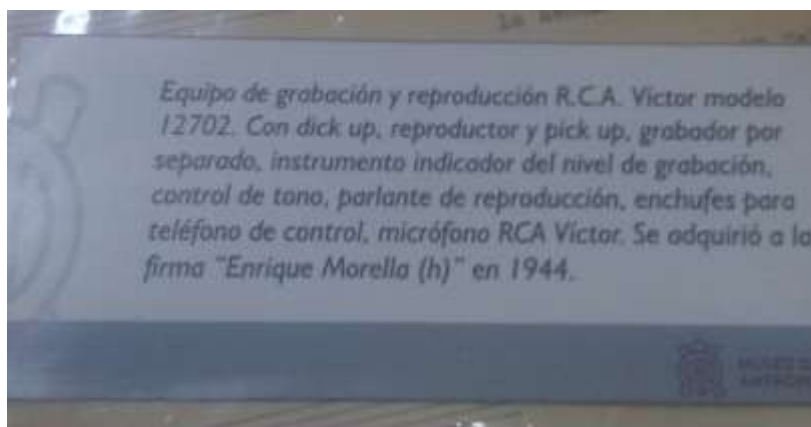
mientras que en el Museo me decían que había vuelto a la Reserva. Poco antes de terminar mi práctica un* de l*s técnic*s me sugirió que me fijase en el Archivo de la Reserva, en una caja que estaba detrás de la máquina de escribir que –supuestamente- había pertenecido a Antonio Serrano. Efectivamente, allí, junto con una partitura y un disco que habían sido usados para la muestra, encontré la grabadora portátil que había sido utilizada por los investigadores del IALF para registrar la música y las historias orales en sus viajes de campo.



Ilustración 23: Equipo de grabación utilizada por los folkloristas



Ilustración 24 Equipo de grabación utilizada por los folkloristas



*Ilustración 25:
Tarjeta
museográfica del
equipo de grabación*

Mediante una búsqueda en internet pude obtener un fragmento de un manual de usuarios de este tipo de grabadoras que estaba en inglés y que describía las siguientes características del aparato (traducción de mi autoría):

ML12702 es una grabadora de discos instantáneos de tipo portátil que consiste en una mesa giratoria, un cabezal de corte, un cabezal de recogida (pick-up), un amplificador de 3 vatios, un altavoz dinámico y un micrófono tipo MI-6228. La velocidad del plato giratorio es de 78 r.p.m. y el plato giratorio se adaptará a discos de cualquier diámetro de seis a doce pulgadas (entre 15,24 y 30,48 cm). Se recomienda que se utilicen los discos de grabación instantánea RCA para grabar con este equipo. El equipo también se puede utilizar para reproducir discos estándar de 78 rpm, se recomiendan para este uso las púas de cromo RCA Victor Green. Este instrumento grabará y reproducirá instantáneamente discos del tipo de disco de aluminio revestido de laca. Se puede usar una púa de corte de acero o de zafiro. El cortador de acero es satisfactorio para aproximadamente 15 minutos de grabación real, después de lo cual debe desecharse, mientras que el zafiro puede usarse durante aproximadamente 12 horas de grabación y luego puede devolverse a la fábrica para volver a afilar. Los registros realizados con un cortador de zafiro tienden a tener menos ruido en la superficie que los registros hechos con una herramienta de corte de acero, sin embargo, el ruido de la superficie es muy bajo en los registros realizados con cualquier tipo de cortador.³¹

Es importante destacar que la zona elegida para iniciar estas colecciones fue el noroeste de la provincia de Córdoba, el departamento Cruz del Eje y sus zonas aledañas, con la intención de ampliar las investigaciones a otras regiones provinciales y nacionales. Esta zona estaba más ligada a la música y las tradiciones del noroeste argentino y representaba en los imaginarios académicos una región de resguardo de tradiciones que aún se encontraban en un estado de relativa “pureza”.

En este sentido, en el año 1969, por razones que se verán más adelante, Viggiano Esaín publica el primer tomo del Cancionero popular de Córdoba en el Instituto de Estudios Americanistas perteneciente a la FFyH. A partir del prólogo del Cancionero, podemos saber que por su posición geográfica dentro del país, la provincia de Córdoba presentaba, para los folkloristas, la particularidad de ser una zona de confluencia de “las

³¹El documento digitalizado se encuentra en el ANEXO 2.

más diversas corrientes culturales”. Viggiano Esaín consideraba que la zona central y todo el noroeste de la provincia de Córdoba se encontraba “enmarcado en el cuadro de su pintoresca serranía” y atesoraba las riquezas de su tradicionalismo típico, todavía fuertemente acaudalado por los valores culturales y sociales de la vieja usanza española, característicos de la formulación cultural de nuestro país desde los siglos de la colonización hasta el final del siglo XIX (Viggiano Esaín 1969: 4). Según el folklorista, esa característica se veía reflejada en “acentuado grado de pureza” en los lugares serranos más apartados de las vías de comunicación, y relativamente, en los que impactaba la influencia de las corrientes turísticas. Y los investigadores del IALF hacían viajes a estas regiones. El objetivo principal de estos viajes, era la preparación de un trabajo en conjunto sobre las costumbres, la cultura material y la música de los pobladores de las sierras cordobesas, a quienes denominaban “criollos”. Estos eran vistos como portadores vivos de las tradiciones que estaban en proceso irremediable de desaparición, debido al avance de *la modernidad* en las ciudades del interior y en las zonas rurales, y a los cambios generados por el ingreso masivo de inmigrantes europeos en el país (Bonnin 2007:68). Y en este sentido, para Antonio Serrano la tarea del gabinete de Musicología consistía en salvaguardar para el futuro el acervo musical de Córdoba que, hacia 1944, ya había sido sustituido en gran parte, según el arqueólogo, “por el suministro por corrientes extranjerizantes a través de radios y fonográfico” (Serrano 1944, en De Carli 2012:62).

En un documento sin fecha que se encontraba en el mismo contenedor que las fichas musicológicas, pude conocer el “Plan u objeto fundamental de la Sección Musicología”, que se proponía:

- El estudio de la música, danzas e instrumentos de los primitivos habitantes de América, y de los grupos mestizos y criollos en sus aspectos arqueológicos, etnográficos y folklóricos.
- El estudio de la música, danzas e instrumentos de carácter popular.
- Colectar música indígena y popular de Argentina y de América, obtenida mediante el procedimiento de grabación fono-eléctrica y por el de la notación directa.
- Colectar coreografía indígena y popular representativa, clasificados dentro de sus áreas de dispersión ó zonas geográficas, caracteres morfológicos, génesis, etc.
- Colectar instrumentos indígenas y folklóricos representativos.

- Generar un archivo fonográfico de todas las especies de música, danzas, sonidos de instrumentos, textos poéticos de canciones y bailes, indígenas y populares, obtenidas por el procedimiento de la grabación.
- Generar un archivo fotográfico con las fotografías del músico en su medio y detalles técnicamente importantes: posición del instrumento, de las manos, del ejecutante, maneras, actitudes, gestos, etc. y de las escenas de danzas: evoluciones coreográficas, esquemas figurativos, aspectos mimográficos, maneras, actitudes, tipos.
- Generar un archivo documental de los antecedentes y referencias biográficas de los ejecutantes y de las especies musicales e instrumentos indígenas y folklóricos de las especies musicales, coreográficas, mimográficas y poéticas obtenidas por el procedimiento de la notación directa.
- Describir los detalles técnicamente importantes: evoluciones coreográficas, esquemas figurativos, aspectos mimográficos, maneras, actitudes y tipos. Recopilar respuestas a cuestionarios sobre especies antiguas desaparecidas, en vías de extinción o en vigencia, y de toda referencia aclaratoria de los procesos evolutivos de las especies musicológicas.
- Criterio extensivo: Viajes de estudio a los lugares más interesantes.

En el Cancionero Popular de Córdoba, Viggiano describe algunos de los intereses de sus viajes de recolección. En lo que respecta al campo de las creencias, “las ideas cosmogónicas sustentadoras del espíritu popular” eran interpretadas como series de supersticiones de una gran variedad, entre ellas la “magia popular, seres, elementos y prácticas mágicas, positivas y negativas; sucesos mágicos, animismo popular; cultos, creencias y usos supersticiosos”, la demonología, las prácticas medicinales de carácter empírico, mágico o mixto, que observaba en Córdoba y destacaba en su extraordinaria vitalidad en los ambientes estudiados (Viggiano Esaín 1969: 11).³²

A partir del texto de Viggiano Esaín de 1948 “La escuela musicológica argentina” es posible reconstruir la organización y la metodología de trabajo que utilizaban los folkloristas del Instituto. En base a mi trabajo con los documentos durante la PPS,

³² Otro aspecto indicado por su autor, era el de la sociabilidad criolla se encontraba representado en una variedad de juegos, pasatiempos, costumbres, modalidades típicas de la vida de relación, fiestas familiares y sociales, y en la cocina popular integrada por las comidas, dulces y bebidas regionales tradicionales (Viggiano Esaín 1969: 12).

específicamente con la caja de “Investigaciones folklóricas”, me fue posible constatar que dicha publicación surge de un informe que le envía el mismo Viggiano Esaín a Antonio Serrano el 11 de abril de 1947, en torno a la metodología de trabajo aprendida durante un viaje de capacitación a Buenos Aires en el Gabinete Musicológico del Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”, creado por Carlos Vega en marzo de 1947.

Me topé con este libro de casualidad, un día en el que fui a ayudar a un compañero de un taller de danzas folklóricas al que asistía en ese momento. A mi compañero se le había incendiado su habitación por lo que toda su casa estaba cubierta de hollín y se realizó una jornada de limpieza con la gente del taller. Acomodando las cajas de libros, que habían sido retiradas de la biblioteca para limpiar la habitación, me encontré con “La escuela musicológica argentina” que tenía una marca de tizne en dos de los bordes de la tapa porque afortunadamente había sido cubierto por otro libro. Mi sorpresa fue aún mayor cuando casualmente abro el libro en una página con el título “Gabinete musicológico del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore “Dr. Pablo Cabrera”. Hacía meses que estaba buscando información sobre la metodología de trabajo de los folkloristas del Instituto. Le pregunté a mi compañero de danza si me prestaba el libro para hacer mi trabajo final. Me dijo que no me lo podía regalar pero que me lo prestaba junto con dos de los cinco tomos del Cancionero Popular de Córdoba, porque su cuñado era nieto de Julio Viggiano Esaín y el mismo Viggiano le había regalado esos libros a su hermana. Después de este descubrimiento en el marco de esta significativa coincidencia, revisé el catálogo de la biblioteca de FFyH-Psicología y allí también había una copia del libro que pasé por alto anteriormente cuando había hecho mi búsqueda sobre la bibliografía publicada por los folkloristas del IALF. Me propuse entonces comparar las prácticas propuestas en el libro con los registros documentales conservados en la Reserva Patrimonial.

El Gabinete de Musicología del IALF siguió los principios y los métodos de la Escuela Musicológica Argentina fundada por Carlos Vega. Dicho gabinete fue, en palabras de Viggiano Esaín, el primero de este carácter en el interior del país, y se constituyó en un centro de investigaciones y estudios de la musicología indígena y criolla en todos sus aspectos y como contribución a las ciencias que estudian “al Hombre”, denominadas Ciencias del Hombre o Antropológicas (Viggiano Esaín 1948; Nota preliminar). En la nota preliminar del libro Viggiano agradece a Antonio Serrano, director del IALF al momento de la publicación, por su colaboración en la estructuración y organización del gabinete, mientras que también le agradece por el “estímulo moral y la

comprensión cabal” del problema que constituía la disciplina del folklore, su “posición y proyección final en el panorama de las investigaciones antropológicas y la significación patriótica de la misma, dentro del cuadro de la ciencia genuinamente argentina”. Carlos Vega consideraba a la Musicología como una ciencia organizada que en Argentina ofrecía un “cuerpo orgánico de doctrina y de materia y una obra con sólida fundamentación científica, y que resume en su intimidad esencial, el carácter, fisonomía y espíritu del genuino sentimiento de la nacionalidad” (Viggiano Esaín 1948: 5). La Escuela de Musicología Argentina, fundada como dijimos por Vega, buscaba aportar en el terreno de la música popular, folklórica, que constituía “el basamento incommovible de la fisonomía espiritual, la raíz tradicional, y la fuerza telúrica que alimenta el sentimiento racial de un pueblo” (Viggiano Esaín 1948: 5). Viggiano opinaba que la musicología argentina era pionera en el mundo. Los seguidores de esta corriente consideraban el canto popular, anónimo, sus músicas, sus bailes, sus instrumentos y los problemas de orden músico-etnográfico y folklóricos, como expresivos de las manifestaciones anímicas del pueblo, que para ell*s representaban “el hilo interminable de la tradición que une el remoto pasado con el presente, palpitante y vivaz” (Viggiano Esaín 1948: 5-6). En ese momento, l*s folkloristas buscaban posicionar a la musicología argentina como una ciencia genuina a partir de sus conclusiones teóricas y sus principios metodológicos que se aplicaban de forma práctica en el campo de la investigación experimental. Se produjo un cuerpo de doctrina y una gran cantidad de motivos musicales recogidos en el trabajo de campo.

Como se mencionó anteriormente, los folkloristas y sus prácticas estaban estrechamente vinculados con el desarrollo del nacionalismo, que a su vez se enmarcaban en un contexto nacionalista más amplio. El concepto de la nación como una “comunidad imaginada” planteado por Benedict Anderson (1983), ayuda a comprender las raíces culturales del nacionalismo y las consecuencias que trae el mismo para la cohesión social de una nación. Este autor propuso que la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida del siglo XX; que la nacionalidad, o la “calidad de nación”, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular, con una legitimidad emocional muy profunda. El autor define a la nación como una comunidad política imaginada, inherentemente limitada y soberana. Se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que se da en la nación, ésta se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal; limitada, porque incluso la mayor de ellas tiene fronteras finitas, más allá de las cuales se encuentran otras

naciones; y se imagina soberana, porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. Las naciones sueñan con ser libres, la garantía y el emblema de esta libertad es el Estado soberano.³³ La importancia de este concepto en el caso de los folkloristas radica en que los mismos, a partir de sus recopilaciones y publicaciones, buscaban generar los fundamentos de una comunidad imaginada argentina dentro de la cual la comunidad imaginada cordobesa era una parte constitutiva de esa argentinidad. Sus investigaciones tenían como objetivo apoyar la creación de una identidad nacional atribuyéndole una procedencia auténtica y tradicional desde tiempos antiguos. Esto se puede ver en lo propuesto por Viggiano Esaín en el Cancionero Popular de Córdoba, cuando postula que “el Folklore es una ciencia de amor, debido a que une a todas las clases sociales dentro de cada país” (Viggiano Esaín 1969:14). Para él, la identidad sustancial que subyacía a todas las manifestaciones del Folklore, más allá de las variaciones regionales que tipifican lo folklórico, hace que la ciencia del Folklore opere como una fuerza unitiva en la sociedad. A su vez, Viggiano sostenía que habría un Folklore universal que uniría a todos los países del mundo. Dentro de este contexto nacionalista más amplio, para Carlos Vega era posible reconocer distintas tradiciones dentro de un mismo país, pero destacaba que los tradicionalistas debían ser fervorosos “ciudadanos de la Nación” y unificar el país en su corazón. Es así que ellos sentían todas las tradiciones argentinas como suyas, vivas y activas aunque nunca las hayan reproducido sus antepasados, aunque jamás las hubieran visto o sentido en su medio original, aunque hayan sido hijos de extranjeros o fueran extranjeros ellos mismos (Vega en Díaz 2009: 64). Además, Vega fue un folklorista que impulsó una teoría propia de la ciencia del Folklore. Según esta Escuela, el fundamento ideológico o teoría esencial del Folklore eran las supervivencias, entendidas como hechos folklóricos eliminados de los grupos sociales superiores (que refiere a lo moderno) que aún mantienen vigencia en los grupos sociales inferiores (que refiere a lo antiguo), no adjudicándoles mayor o menor calidad, sino entendiéndolo como simple proceso dinámico, de tránsito material de lo de

³³ Este autor plantea tres paradojas: En primer lugar, la modernidad objetiva de las naciones a la vista del historiador, frente a su antigüedad subjetiva a la vista de los nacionalistas. Por otra parte, la universalidad formal de la nacionalidad como un concepto sociocultural. En el mundo moderno, todos tienen y deben “tener” una nacionalidad, frente a la particularidad irremediable de sus manifestaciones concretas, específicas. Finalmente, el poder “político” de los nacionalismos, frente a su pobreza y aún incoherencia filosófica. Anderson sostiene que todas las comunidades mayores a las aldeas primordiales de contacto directo (y quizás incluso éstas) son imaginadas y que las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas.

arriba a lo de abajo. La supervivencia, era un hecho antiguo y actual- cargado de sentido debido a que hablaba de tiempos pasados y por eso, era capaz de alimentar una ciencia histórica como el Folklore. Su lugar predominante era la campaña -el pueblo, la aldea, la habitación aislada- adoptadora y adaptadora tardía de los bienes superiores, o asiento de patrimonios relegados en masa (Vega 1944: 28). Según Vega, debido a que estos bienes culturales prolongan su existencia en la campaña, el Folklore incorporaría a la historia a “todo un gran sector humano desconocido, olvidado, menospreciado, parte de la nación, brazo de su prosperidad económica y, en las épocas de desvío, depositario de valiosas reservas morales y hasta de formas y estilos artísticos” (Vega 1944: 29).

Martha Blache (1992) explica que las corrientes nacionalistas entendían lo folklórico como una cultura marginal, que en su paso de las capas “superiores” a las “inferiores” sufría deterioro y arrinconamiento, o que al traspasar de los sectores hegemónicos a los subalternos daba lugar a una apropiación desigual” (Blache 1992:84).

Viggiano Esaín tomó como modelo a seguir el Instituto de Musicología del Bernardino Rivadavia y se propuso replicar la experiencia en el IALF. El Gabinete y el Museo del Instituto de Musicología en Buenos Aires poseía, en 1947, 6000 especies musicales grabadas o anotadas al dictado, fichadas y catalogadas, con sus respectivos textos literarios, expresiones coreográficas y un estudio musicológico de las especies recogidas en su ambiente originario, que correspondían a los diferentes matices del cancionero musical argentino. Contaba dentro de su acervo, en ese momento, con archivos, índices y ficheros organizados con sus respectivos sistemas clasificatorios, y estaba dotado de los instrumentos necesarios para las grabaciones, reproducciones, etc. Poseía también una sala de exhibiciones o museo con unos doscientos ejemplares de instrumentos musicales, indígenas, y criollos representativos de las diversas culturas y zonas americanas. Tenía una biblioteca con el material bibliográfico básico de la especialidad, y contaba también, con numerosos gráficos, exposición cartográfica y fotográfica, y de las publicaciones técnicas (obras musicales, musicológicas, etc.) realizadas por el personal técnico del museo (Viggiano Esaín 1948: 9). La musicalidad vernácula que era recogida de fuentes originarias y cuyos fundamentos étnicos eran estudiados por la Escuela de Carlos Vega no eran únicamente la expresión psicológica, la restauración o el descubrimiento del “alma argentina” contenida en los giros y motivos de sus danzas y canciones, sino también, como “verdadero y último fin de todo este movimiento espiritualmente estético nacionalista, la creación de grandes formas musicales adecuadas a nuestra íntima modalidad de ser y a la naturaleza esencial del

pensamiento y sentimiento musical argentino, con proyección universalista” (Viggiano Esaín 1948: 12). Esta estética era, para Viggiano, el resultado de una “íntima modalidad del espíritu argentino” que se inscribía dentro de la universalidad que integra el conglomerado humano y consideraba esto como la estructuración del genuino espíritu nacionalista proclamado por Ricardo Rojas (Viggiano Esaín 1948: 12).

En esta dirección, otro concepto que sirve para entender mejor el afán de los folkloristas por recopilar los registros de las costumbres de lugares alejados de las grandes ciudades y con poblaciones principalmente campesinas, es el de “Inención de la tradición” que propuso Eric Hobsbawm en 1983. Las tradiciones inventadas son una herramienta que tiene el nacionalismo para consolidarse a través de la recopilación de costumbres aparentemente antiguas. Hobsbawm (1983) plantea que las “tradiciones” que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas. La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. Así puede haberse aplicado la recopilación por parte de los folkloristas. En resumen, hay respuestas a nuevas situaciones que toman la forma de referencia a viejas situaciones o que imponen su propio pasado por medio de una repetición casi obligatoria. Es interesante el uso de antiguos materiales para construir tradiciones inventadas de género nuevo para propósitos nuevos. Una gran reserva de estos materiales se acumula en el pasado de cualquier sociedad, y siempre se dispone de un elaborado lenguaje de práctica y comunicación simbólicas. Tal interrupción se hace visible incluso en los movimientos que se describen deliberadamente a sí mismos como “tradicionalistas”, y que apelan a grupos que, por sentido común, están considerados como los depositarios de la continuidad histórica y la tradición, como los campesinos. De hecho, la aparición de movimientos para la defensa de las tradiciones, ya sean “tradicionalistas” o de otro tipo, indica esta interrupción. En el caso de los folkloristas en Córdoba, la interrupción era planteada en relación a que los nuevos medios de transporte, como los trenes, los automóviles y los aviones; a los nuevos medios de comunicación en los ‘40, como la radio; y la industrialización de las grandes ciudades que atraían a grandes masas de gente rural, estaban acabando con “la forma de vida tradicional argentina”. Estas tradiciones inventadas parecen pertenecer a un tipo que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades

reales o artificiales. Se puede sugerir provisionalmente que este tipo es el dominante, y que las otras funciones se consideran implícitas o surgidas de un sentido de identificación con una “comunidad” y/o las instituciones que la representaban, expresaban o simbolizaban como “nación”. Es posible así entender las tradiciones inventadas como una herramienta que tiene el nacionalismo a la hora de generar una comunidad imaginada, en el sentido que plantea Anderson (1983) y que citamos oportunamente.

En esta línea la propuesta de Viggiano Esaín en su labor de folklorista consistía en:

“mirarnos a nosotros mismos, nuestro propio interior; colocarnos en una especie de posición de introversión para descubrir los perfiles de nuestra genuina fisonomía espiritual; para captarla objetivándola en el arte como suprema expresión del sentimiento del alma nacional. Debemos encaminarnos a sus fuentes, y, para ello, debemos también conocer el camino seguro que nos lleve a su posesión. La escuela musicológica argentina nos enseña el camino y nos exhibe un inmenso tesoro de sus fuentes vírgenes (...) Así cantaremos en nuestro arte lo que es nuestro, lo que sentimos de veras por ser pedazo de nosotros mismos, y al cantar lo nuestro también cantaremos lo universal; desde nuestro lugar, desde este rincón de la tierra argentina hacemos universalismo, ya que nosotros integramos el conglomerado humano y lo definimos con los rasgos espirituales inconfundibles que caracterizan nuestra personalidad de pueblo” (Viggiano Esaín 1948: 12).

Esto último me interesa especialmente porque es de puño y letra de Viggiano y se relaciona directamente con la “comunidad imaginada” por la forma de escribir en un nosotros inclusivo, extensivo a tod*s l*s miembr*s de la nación, y con la invención de la tradición por la referencia que hace al pasado al que hay que volver. La ingeniería social que menciona Hobsbawm (1983) se puede observar en que el texto tiene como objetivo despertar el nacionalismo en l*s lectores y encuentra en el folklore un medio propicio para transmitir ese sentimiento.

El Gabinete de Musicología del IALF “Dr. Pablo Cabrera” en acción

Como dijimos, el Gabinete de Musicología en Córdoba tomó como modelo el Instituto de Musicología creado por Vega en el Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” en Buenos Aires, y se propuso como objetivo la investigación y el esclarecimiento de los problemas de la música indígena y criolla, como contribución al estudio integral de las Ciencias del Hombre. El gabinete de Musicología contaba, como mencioné anteriormente, con un moderno equipo de grabación para la época con el que se realizaban colecciones orales y grabaciones de música criolla en su ambiente originario de la zona de Córdoba, y de música indígena, perteneciente a “sistemas musicales primitivos” (Viggiano Esaín 1948: 13). Además, se realizaba el estudio, fichado y se almacenaban los archivos fonográficos, fotográficos, musicales, literarios y coreográficos de los mismos. El gabinete contaba con una colección de música regional de Estados Unidos de América, y de diversos países de Centroamérica y Sudamérica, producto de una donación del año 1946 de la Biblioteca del Congreso Nacional de Washington (De Carli 2012: 65).³⁴ La presencia de esta colección visibiliza las relaciones de los institutos ubicados en distintos países. El IALF era parte de un circuito internacional de estudios folklóricos, debido principalmente al trabajo de comunicación llevado a cabo por Serrano, que gestionó para la sección Folklore un espacio dentro de una red de instituciones folklóricas de corte americanista, con el objetivo de intercambiar publicaciones, consolidando la posición del IALF como academia productora de conocimientos folklóricos (De Carli 2012: 78). A la Biblioteca del Congreso Nacional de Washington se le envió una colección de música regional argentina representativa de las diferentes zonas geográficas de Argentina, acompañado de un estudio musicológico y una descripción cartográfica realizados por Viggiano Esaín.³⁵ El gabinete contaba con una colección de música regional argentina y de diferentes países, y con música folklórica argentina estilizada e impresa. La biblioteca del Instituto poseía una amplia bibliografía sobre

³⁴Esta colección se encuentra actualmente en la sección Americanistas de la Biblioteca de la FFyH-Psicología.

³⁵Actualmente algunas las publicaciones sobre folklore del IALF están disponibles en el catálogo de esa Biblioteca. Consultado el 6/5/2019 en <https://catalog.loc.gov/>.

folklore, que en ese tiempo, según Viggiano Esaín (1948: 13), era actualizada constantemente.

El IALF, que en sus primeros años y hasta el año 1966 funcionó en la calle Obispo Trejo en una casa alquilada a la familia Minetti (Entrevista a Mirta Bonnin), albergaba también el Museo Antropológico del Instituto con material de exhibición de los estudios folklóricos, como instrumentos musicales típicos, indígenas y criollos, recogidos en su zona originaria, entre otros. En este espacio, el Gabinete presentaba una exhibición de las diferentes áreas de distribución de los cancioneros argentinos, y de variados instrumentos musicales típicos indígenas, criollos vigentes y, arqueológicos argentinos y americanos. A su vez, el Instituto tenía como objetivo aumentar y completar la colección. Los instrumentos estaban documentados, fichados, catalogados y se preparaban índices y ficheros completos. De Carli (2012: 102) confeccionó, a partir del libro de Instrumentología Popular Argentina escrito por Viggiano Esaín en 1948, una lista de algunos de los instrumentos que se encontraban en el Museo del IALF:

- Cuatro modelos de quena moderna procedentes de Villazón (Bolivia) y Humahuaca (Argentina) (1948:39) (Instrumento aerófono).
- Un pincollo moderno (1948:48) (Instrumento aerófono).
- Una flauta de ala de cóndor (hueso) (1948:54) (Instrumento aerófono).
- Un erkencho, procedente de la Quebrada de Humahuaca. Argentina (1948:70, 71) (Instrumento aerófono).
- Diferentes Sikus, uno de dos hileras de tubos de caña de siete tubos cada uno. Otro de dos hileras de ocho tubos de caña cada una. Uno de dos hileras de tubos de siete tubos de caña cada una. Además uno de dos hileras de tubos de ochos tubos cada una y una de dos hileras de tubos de seis tubos de caña cada uno (1948:84, 85) (Instrumento aerófono).
- Un silbato de arcilla, hallado en Pozo de la Olla (Río Seco, Córdoba) (1948:103) (Instrumento aerófono).
- Dos charangos modernos, procedentes de Sucre, Bolivia y la Quiaca, (Humahuaca, Argentina) (1948:113) (Instrumento cordófono).
- Un tambor. Procedente de Villa María (Río Seco, Córdoba, Argentina) (1948:128) (instrumento membranófono).

El libro de Instrumentología también presenta ilustraciones que muestran algunos de los instrumentos musicales que pertenecieron a la colección folklórica:

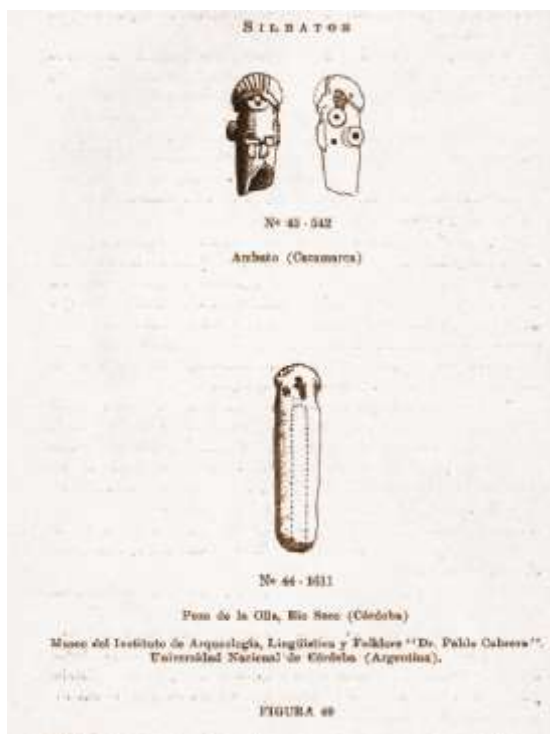


Ilustración 28: Ilustración de silbatos



Ilustración 26: Ilustración de flauta de hueso

En el IALF se producían libros y folletines sobre folklore, y Viggiano realizó varias publicaciones en el mismo. De Carli (2012: 90) confeccionó un listado de sus publicaciones entre las que figuran las del IALF: Instrumentología Musical Popular Argentina. Vigencia de origen indígena (1948), Alberto Williams y el nacionalismo



Ilustración 27: Caja de Río Seco - Córdoba

argentino (1952), Musicología nativa (1952), Función Social del Folklore (1953), La musicalidad de los Tupi Guarani (1954), El niño en función folklórica (1954). En el año 1948, Viggiano ya anunciaba que se encontraba preparando un estudio completo de la “Música popular cordobesa” que posiblemente serían los cinco tomos del Cancionero Popular de Córdoba, publicados entre 1969 y 1993. En ese momento, como dijimos, Viggiano describe el gabinete de Musicología del Instituto como el primero y el

único existente en el interior del país (Viggiano Esaín 1948: 14).

El Instituto de Musicología dirigido por Vega, tenía como objetivo el estudio de las “manifestaciones musicales autóctonas”, indígenas y criollas, argentinas y americanas, en sus aspectos etnográficos y folklóricos. Para ello se organizó con una estructura y funciones específicas. Los investigadores del IALF, a partir de este modelo, realizaron viajes de estudio y colección. En ellos se dedicaban a la exploración y recolección de todas las manifestaciones musicales del pueblo: música, canto, bailes, especies literarias, fiestas, juegos, ceremonias, instrumentos, vestuarios y demás detalles complementarios. Su interés se centraba en la recopilación de música, cantos, bailes, textos literarios, por medio de grabaciones fono-eléctricas con equipos eléctricos portátiles, y oralmente, al dictado, en ciertos casos. Se tomaban, además, todos los detalles complementarios como los temples de instrumentos, diapasón, altura inicial de las voces e instrumentos para determinar la altura correspondiente de acuerdo con los ciclos; voces e instrumentos tomados aisladamente, y todas las interjecciones, voces, gritos, palabras de los bailarines en las danzas y todo otro detalle complementario considerado necesario, para su estudio (Viggiano Esaín 1948: 15).³⁶ Según Viggiano en las investigaciones se tenían en cuenta todos los caracteres o aspectos coreográficos de las danzas o bailes que se anotaban, describían, fotografiaban -o, en el caso del Instituto de Musicología de Vega, también en las filmaciones que se realizaban-. Durante mi PPS en la Reserva Patrimonial no encontré documentos que hicieran referencia a las coreografías recopiladas, aunque la metodología consistía en registrar el nombre y carácter del baile; nombre, edad, estado, nacionalidad, lugar y sexo de los bailarines; forma del baile; detalles complementarios y accesorios. Lo que sí encontré referido a las coreografías fue un documento que es una lista

³⁶ Por otra parte, las manifestaciones del folklore que denominaban material, plástico o ergológico, también interesaban a los investigadores. Viggiano las consideraba expresiones de una línea puramente tradicional que entendía el hacer del hombre regional en su plena caracterización folklórica. Concretamente, consideraba valiosa la artesanía popular, las artes y oficios tradicionales como trabajos de la madera, confección de velas, tejidos, teñidos, telares, trencería, la cestería y las expresiones más típicas de la mantelería y rejería religiosa cordobesas, la imaginería religiosa, los trabajos del cuero, la dulcería y licores criollos, cocina, metalistería, orfebrería, industrias regionales y otras características de la economía popular tradicional. Observaba esta variedad de actividades en Córdoba y consideraba que se mantenían “desde el fondo oscuro de los tiempos” y que alimentaban “el alma tradicional del hombre regional y popular” (Viggiano Esaín 1969:10). Esta metodología alude a la observación y descripción etnográfica que seguían los folkloristas del Instituto. Rockwell (1986) propone de manera muy general que la etnografía consiste en el proceso de “documentar lo no documentado”. El trabajo de campo clásico de la etnografía consiste en estar en una localidad, participar desde el rol de investigador*, observar lo cotidiano, conversar sobre ello con quien se pueda y conservar por escrito la mayor parte posible de esa experiencia, realizando posteriormente un análisis del material recolectado.

de nombres con datos de dirección postal y teléfono de varios bailarín*s, además de músic*s y cantor*s de Córdoba.

CONJUNTOS, CANTORES, RECITADORES, BAILARINES INDIVIDUALES
FOLKLÓRICOS DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA.

TERESA MOLINA - Canciones y bailes con uno o dos compañeros.- Vive en Barrio Las Margaritas (Córdoba), almacén del Sr. Chingolani), tranvía n° 4.- En Cosquín : T.E. 92.-

CARLOS CELIZ - Bailes criollos - del Barrio Bajada Caseros - Córdoba - Boulevard San Juan 537.- T.E. 982/0.-

JORGE FERNANDEZ- Conjunto- Bailes, conjunto musical nativo. Zapateadores, Cantores.- 25 de Mayo 189- Córdoba.- T.E. (Anexo Cabildo).-

NICANOR VILLAMEA+ (Paja Brava), Zapateador y Baile con compañera.- Pasaje / -cortada-Villa Revol. Córdoba.- T.E. 6605.-

GERMAN BECERRA- Conjunto musical - Castelar 39-Alta Córdoba. T.E. El Plata o Cabildo.-

CORREA-Funes o
Novarro - Cantores - Capital Federal 324-T.E. 2611.-

DELIA DEVAL - Cancionista - Roma 1342.- T.E. 97135.-

DAMIAN CACERES- Cantor - guitarra - Rioja 347 (Cosquín)- T.E. 185 - Cosquín.-

MARTINIANO CORDERO- Cantor - Boulevard San Juan y Obispo Trejo.-

JOSE T. PALACIOS- Cantor - Calle 6 s/n.T.E.2753.Córdoba Barrio LA FRANCE.-

FEDERICO RODRIGUEZ- (conjunto)Uspallata 43 Barrio San Martín del Puente Avellaneda 3 cuadras.-

PEDRO ALBERTO RODRIGUEZ (Zapateador).-

JUAN JAQUILAN " " "

DOMINGO SARMIENTO " T.E. 7216.-

SERGI SEGUI Cantor.-

CONJUNTO MUSICAL NATIVO "Glorias Argentinas"

FORTUNATO FERREYRA- 54 años nacido en Capilla de Remedios(Río Primero) Córdoba.- domicilio: estafeta Villa Revol.-

Zapateador - Bailarín, Tiene elementos muy criollos en Capilla de Remedios y en Tulumba.-

TIERRA Y TRADICION)- Bailarines y Zapateadores.-

ELIAS MARTINEZ + Presenta a Dña.Margarita Crisnejo, Canciones criollas-ITUZAINGO 275 Dep.2.-

ISABEL MORILLO+ Canciones., Emilio Achaval 1820- Bella Vista - Secc. La Posta.-

FRANCISCO ALMADA- CANCIONES NATIVAS, Belgrano 83.- T.E. 5360.-

HORACIO QUINTEROS- Zapateador (de Minas) casa de los Gonzálezes.- Boul.San Juan 327.-

JOSE CORDOBA- Zapateador, Capital Federal 459.-

JUAN CARLOS CAMINOS- Zapateador, de Salinas Grandes. C.I. n° 3566954.-

GERARDO LOPEZ-Cantor- Catamarca 1151-ciudad- T.E.99805.-

LUISA J . VILCHES- Baile-SAN LUIS 1225-Villa Dolores.-

AMELIA ARGANARAZ de ABAIDE-Independencia 640-T.E.5822.-

Ilustración 29: Conjuntos, cantores, recitadores, bailarines individuales folklóricos de la ciudad de Córdoba

Por otra parte, se recopilaban de manera fonográfica y oral los textos literarios complementarios de las danzas y canciones. A ellos se añadían descripciones del momento, fiestas, juegos, ceremonias que servían de marco a estos espectáculos. En los audios de los discos de pasta digitalizados se pueden encontrar unos pocos ejemplos de esta práctica. En cuanto a los instrumentos musicales, se generó una colección que contenía fotografías, dibujos (algunos expuestos anteriormente), grabaciones, estudios y fichajes sobre instrumentos musicales típicos, teniendo en cuenta el nombre, carácter, uso, función y dispersión. Se llevaba un registro cartográfico de todas las áreas de distribución de músicas, bailes, cantos, instrumentos, especies literarias y demás complementos de carácter folklórico. A partir del libro de Viggiano Esaín sobre la Escuela musicológica argentina, es posible reconstruir que en el IALF había un archivo donde se realizaba el fichado, clasificado y catalogado de cada objeto, que reflejaba lo propuesto en el plan u objeto fundamental de la sección musicología mencionado anteriormente. El material musicológico y museológico se integró con los diferentes archivos:

- “Musicológico”: todo el material enumerado, fichado, clasificado por *Cancioneros*, *Especies* y por *Regiones*. En la musicoteca era posible encontrar colecciones de música impresa popular, regional, antigua, moderna y contemporánea argentina, americana y europea. También contenía los originales de las composiciones compuestas en el Instituto.
- “Fotográfico”: El positivo con sus números y notas explicativas. El negativo con su correspondiente numeración. Actualmente las fotografías y los negativos están divididas entre la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología y la sección Americanistas de la Biblioteca Elma Kohlmeyer de Estrabou³⁷ producto del recorrido que fue haciendo la Colección Folklórica a lo largo del tiempo.
- “Cartográfico”: Todas las cartas de itinerarios, viajes, yacimientos o zonas de interés, áreas de distribución de cada género: bailes, canciones, músicas, instrumentos, versos, y demás material de dibujos. Durante mi Práctica en la Reserva pude acceder a determinados informes de viajes. Algunos ejemplos de

³⁷ Perteneciente a la Facultad de Filosofía y Humanidades y a la Facultad de Psicología.

los mapas utilizados por los folkloristas son: un informe de Terrera que tenía mapas de Mar Chiquita. Por otra parte, en el Cancionero Popular de Córdoba (1969) Viggiano Esaín usó algunos mapas para mostrar la distribución de los viajes realizados, de los lugares donde se recopilaron coplas. Otro ejemplo es que algunas de las fichas musicológicas tienen un mapa de Argentina en la parte posterior con un punto marcando de donde provenía la música recopilada.

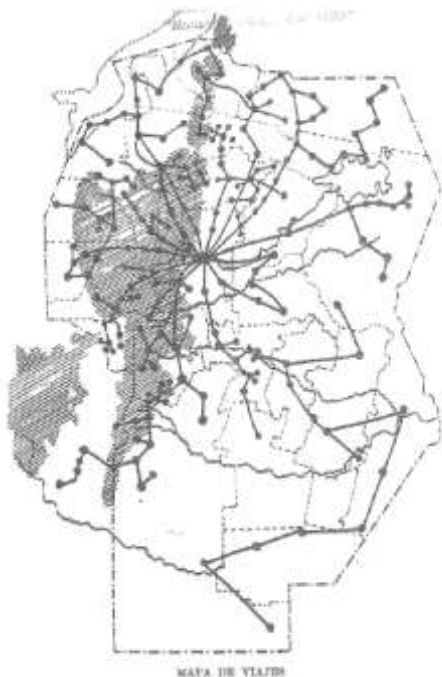


Ilustración 31: Mapa de viajes

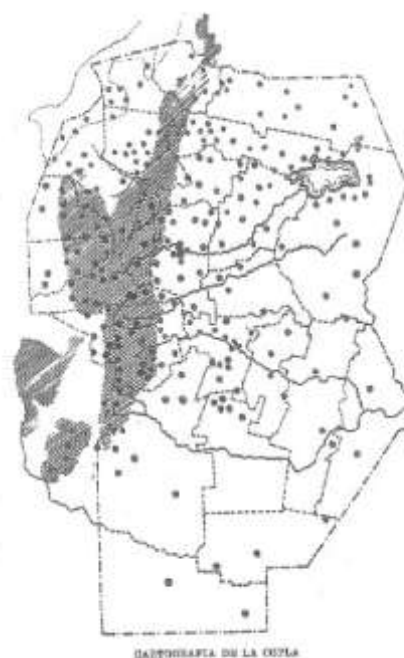


Ilustración 30: Cartografía de la copla



Ilustración 32: Mapa de Argentina con punto de recopilación

- “Fonográfico”: Todo el material fonográfico recopilado, numerado, clasificado y fichado, por *Cancioneros, Especies y Regiones*. Incluía una discoteca con colecciones del material fonograbado por el Gabinete; Colecciones de música popular regional argentina, americana y europea, y Colecciones de carácter culto. Como se mencionó anteriormente se encuentran en Archivo de la Reserva 15 discos de pasta que no se pueden seguir reproduciendo en su formato físico debido a su deterioro pero los audios fueron digitalizados y fue parte de mi trabajo disponibilizarlos al público a través del Repositorio Digital Suquía.
- “Biográfico”: Toda la información sobre músico, cantor, bailarín, con detalles complementarios: instrumentos, lugares, poblaciones, circunstancias, ocasión, uso, viajes y todo antecedente ilustrativo. Un ejemplo de esta práctica es el documento expuesto anteriormente que contiene información sobre Conjuntos, cantores, recitadores, bailarines individuales folklóricos de la ciudad de Córdoba elaborado por los folkloristas y esto puede estar más completo en el tomo 5 del Cancionero Popular.
- “Literario”: Todo el material literario complementario, clasificado, catalogado, fichado por *Cancioneros, Especies y Regiones*.
- “Bibliográfico”: Clasificación, catalogación y fichaje de todo el material bibliográfico de la especialidad.³⁸

La bibliografía, con la cual se realizaban tareas de investigación, comprendía las obras especializadas en folklore y ciencias afines: historia, geografía, etnografía, etnología, arqueología, folklore en general y específicamente argentino y americano, y en su gran mayoría podía ser consultadas en la Biblioteca del IALF. Se incluía información sobre los investigadores: Datos completos de los investigadores; biografía, estudios, trabajos publicados, inéditos, del material coleccionado, etc.

Este archivo descrito por Viggiano Esaín podría considerarse un antecedente del Archivo actual. Lo mismo pasa con la biblioteca y el Museo del IALF que son estructuras institucionales que si bien no necesariamente tuvieron continuidad en el tiempo, se repiten

³⁸ En la Reserva se encuentran algunos recibos de los libros sobre folklore y ciencias afines comprados por el Instituto. Posiblemente estos libros hayan pasado a la sección Americanistas de la Biblioteca de la FFyH-Psicología y que los ficheros que contienen estos libros no estén disponibles en el catálogo online de la Biblioteca.

en la actual organización del Museo de Antropología de la UNC. Otro aspecto que vale la pena destacar es que los folkloristas realizaban actividades de Extensión Cultural, las instalaciones del Museo del IALF eran el lugar utilizado para las exposiciones del material instrumental, músico, fotográfico, discográfico, musicográfico, cartográfico, etc., para realizar conferencias, ciclos de la especialidad con proyección social y popular, cursillos sobre Folklore en general y musical en particular, con audiciones fonográficas; se realizaron, como se mencionó anteriormente publicaciones de la especialidad, producto de las investigaciones; También se llevaban a cabo trabajos de elaboración y difusión musical: armonización³⁹ de melodías populares, juegos, pantomimas, ceremonias, para enseñanza en las escuelas y armonización e instrumentación de las mismas, de carácter sinfónico para la formación educativa del pueblo en base a un “sentimiento argentinista”. Se realizaban tareas de docencia que implicaban la enseñanza y práctica del Folklore, especialmente el musical, para maestros y alumnos. Al mismo tiempo se hacía formación de investigadores (Viggiano Esaín 1948: 17).⁴⁰

En cuanto al método utilizado por los investigadores, la técnica para la colección y clasificación era la que fue ideada y llevada a cabo por Carlos Vega y su Escuela, con algunas variantes y agregados introducidos por los investigadores del IALF. La formación en cuanto a la metodología de trabajo fue proporcionada por Carlos Vega primero a Bialet Tizeira en el viaje que realizó a Córdoba para la fundación del Instituto, y luego en el viaje de estudio que realizó Viggiano Esaín al Gabinete de Musicología del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires, mencionado anteriormente. Es importante destacar que, siguiendo a Claudio Díaz, la recopilación implicaba una relación compleja en la que dos tipos de saberes entraban en contacto: los saberes populares que formaban parte de las canciones y danzas recopiladas, y los conocimientos del recopilador, que siempre estaban vinculados a la cultura legitimada abocada al “rescate”, la descripción y el análisis científico (Díaz 2009: 46). Viggiano Esaín incluyó en el Cancionero Popular de Córdoba todas las variantes de una misma copla que habían sido recopiladas porque entendía que,

³⁹La armonía es la relación existente entre sonidos simultáneos que el oído encuentra agradable a causa de la adaptación a su ambiente sonoro (Redfield 1961: 91).

⁴⁰ La enseñanza del folklore en las escuelas era un punto importante para los folkloristas por la importancia que le daban a la difusión de las “tradiciones” y para la conformación de una “comunidad imaginada”, este proceso se dio en la provincia de Córdoba pero también a nivel nacional. En este sentido Díaz propone que la difusión de costumbres locales formó parte del proceso de “nacionalización”, por eso era necesario que las personas adquirieran una familiaridad con objetos, costumbres y músicas que no conocían, pero que podían adoptar en la medida en que forman parte, como expresiones distintas, de la misma nación que se expresaba en el folklore (2009: 104). La enseñanza y difusión de folklore promovida por los investigadores del Instituto formaba parte de este proceso de nacionalización del que habla Díaz.

si bien, para el estudio y para una obra esencialmente abocada a la investigación bastarían los modelos o matrices clásicos, en un Cancionero debían ir todas las especies circulantes, debido a que esto permitiría reflejar las “modalidades íntimas del carácter popular de cada uno de los lugares y de las zonas impreso en las mismas” (Viggiano Esaín 1969: 13). Al mismo tiempo, con ello se lograría salvar del olvido inevitable “operado por la marcha del tiempo, todo ese acervo poético tan típicamente representativo del alma popular” (Viggiano Esaín 1969: 13). Es por eso que se tenía en cuenta dentro del conjunto algunas piezas de carácter suburbano, “expresión cabal de lo intra o infrahistórico y del tránsito y préstamo de los bienes patrimoniales folklóricos en los diversos estratos sociales” al lado de las genuinamente tradicionales y regionales (Viggiano Esaín 1969: 13). Viggiano destaca la ausencia de coplas de carácter bilingüe debido a que no las halló en sus numerosos viajes. A su vez, asignaba una ausencia total de la influencia indígena en la formación cultural cordobesa. Solamente la encontró “vestigios de remota influencia” en la toponimia mayor y menor, y en la antroponimia, en algunos patronímicos y gentilicios (Viggiano Esaín 1969: 13). Es importante destacar la pertenencia de este investigador a la corriente hispanista (Bocco 2009). Viggiano consideraba que el coplerío de Córdoba pertenecía en su inmensa mayoría a la tradición clásica española, aunque “reelaborado por nuestro propio espíritu regional” (Viggiano Esaín 1969: 14).

Díaz (2009) también propone que la lengua del folklore, el entorno de paisajes, lugares y costumbres, el pago idealizado vinculado a los valores originarios de la nación, los géneros musicales nacionalizados y el canto mismo, constituyen *el espacio simbólico desde donde toma la palabra el “provinciano”*, es decir, el criollo, el gaucho. Pero en esta tradición, las provincias, sus costumbres y sus músicas refieren principalmente a la nación. Para Díaz, cuando el provinciano toma la palabra en el canto, es un argentino el que lo hace, más precisamente, el “yo” provinciano se constituye en parte de un “nosotros” que expresa la “argentinidad” auténtica y esencial. De esa manera, el respeto de las reglas de enunciación, que se formulan a través de la “tradición”, se vuelve signo de “autenticidad” en la canción folklórica. De manera que los propios artistas provincianos, son representados “de un modo valorado en la medida en que están en relación con los objetos que refieren a los valores, es decir, a las tradiciones” (Díaz 2009: 108). En cuanto a las recopilaciones, este discurso no es propio de los “provincianos” sino que tiene que ver con las intenciones nacionalistas de los folkloristas, estos investigadores hicieron un recorte y postularon ese “nosotros” inclusivo a tod*s l*s miembros de la nación.

Los lugares y sujetos de interés se determinaban según el caso particular del centro de estudio. Si se trataba de folklore, lo que interesaba era el habitante rural de los lugares menos alcanzados por las influencias modernas; si el interés se ponía en el “primitivo” (“en los países donde se encuentra”) la expedición tendría por objeto simplemente la zona en que se los hallaba. Importa tener presente que los sujetos folklóricos o etnográficos solían ir a los centros de estudios (Viggiano Esaín 1948: 19). Los actos de compilación eran diferenciados en dos clases: a) cuando el investigador buscaba el sujeto en su medio. b) Cuando el sujeto iba o se encontraba en el centro de estudio. En el primer caso era el viaje; en el segundo, la sesión. El viaje se delimitaba como unidad temporal, es decir, que duraba el tiempo que tomaba el trabajo continuado en campaña y se contaba desde el día de partida del folklorista hasta el día de llegada al centro de estudios. Aun cuando el viaje abarcara diversas provincias o departamentos y alcanzara a distintos grupos folklóricos o etnográficos cada viaje llevaba un número de orden como en el siguiente ejemplo que tomó Viggiano Esaín de los viajes de Vega:

2	Jujuy	1939		0210
		Febrero	4	
		Marzo	2	0314

Ilustración 33: Registro de los viajes

“La sesión era el acto de colección en la propia sede del centro de estudio o en la ciudad en que se encontraba. La misma podía incluir varias sesiones parciales en días consecutivos o próximos y se delimitaba por la totalidad de sesiones parciales. Llevaba un número de orden, no independiente, sino corrido con el de los viajes. Para cada grabación el colector debía disponer de discos, cuando era posible del mismo diámetro (para Sudamérica el de 25 cm era óptimo), con sobres especiales” (Viggiano Esaín 1948: 19).



Ilustración 34: Disco de pasta grabado por los folkloristas

También utilizaban cuadernos comunes de música con pentagramas de invariable formato, dieciocho por veintiséis y medio centímetros más o menos, apaisado, y cuadernos corrientes rayados para anotaciones complementarias. Llevaban, además, máquina fotográfica.

Si bien en este informe la fotografía de los viajes de campo quedó relegada por una cuestión de los materiales escogidos para trabajar durante la PPS, me parece importante explayarme brevemente sobre el tema. A partir de un trabajo realizado para un evento académico, que hicimos en conjunto con una técnica en fotografía, investigamos sobre la relación de los folkloristas con la fotografía y pudimos reconstruir, a partir tanto de documentos como de informes y recibos de compra,⁴¹ que la cámara que utilizaban posiblemente haya sido una Contax II Zeiss Nikon, con un lente Tessar 1:3 50mm, y que se compraron emulsiones Kodak doble x. También verificamos que se adquirieron en distintos momentos carpetas para archivar negativos, un aparato grande de reproducción, un dispositivo de iluminación y, placas de vidrio Ilford 9 x 12 cm y 12 x 16 cm. A su vez, de esa ponencia surgieron nuevos interrogantes pendientes para investigaciones futuras como ¿quién/es fue/ron el/los fotografo/s? ya que en las fotografías de las fichas de trabajo de campo que están en la Sección Americanistas de la Biblioteca de la FFyH-Psicología, llaman la atención las diferencias sustanciales que hay

⁴¹Correspondencia emitida por Antonio Serrano al Secretario General de la Universidad el 1 de Octubre de 1942 (ver ANEXO 2 al final el documento).

entre las fotografías en cuanto a su enfoque y composición. Otra tarea pendiente es vincular las fotografías a los distintos viajes que realizaron los folkloristas y finalmente indagar sobre las lógicas de ordenamiento que se aplicaron a las fotografías que se encuentran en las fichas.



Ilustración 35: Ficha de campo de Viggiano Esaín

El ingreso de los materiales al instituto patrocinante o al archivo personal⁴²(lo que puede implicar que no quedara un registro en la institución), era objeto de un acta de entrega. Para ello se registraban los mismos en un libro de actas. Las actas tenían un número correlativo, el número de viaje o de sesión. El acta se encabezaba con un membrete con cuatro divisiones en las que figuraban, de izquierda a derecha, el número de viaje, las provincias o países, el lugar de origen de la música que ejecutaban los sujetos residentes en el centro de estudios, las fechas del acto y el número de catálogos de todas las piezas recogidas (Viggiano Esaín 1948: 20). Si bien no tengo conocimiento de que se hayan preservado alguna de las actas de ingreso de objetos, más allá de algunos comprobantes de gastos en los viajes, De Carli (2012: 57) plantea que Serrano, ante la suspensión de Viggiano Esaín del IALF en 1956, en una nota enviada a este último le aclara “la obligación que tiene el suspendido de devolver los archivos fotográficos, fichas,

⁴² Esta información fue extraída del libro “La escuela musicológica argentina” (1948) de Viggiano Esaín.

discos grabados y vírgenes que están en su poder y que fueron costeados con fondos oficiales” lo cual permite poner en duda cómo funcionaba en la práctica la posesión y la pertenencia de los objetos adquiridos y los documentos a través de los viajes de recopilación.

En el acta se describía “objetivamente” el viaje con la fecha de salida y la de permanencia en cada lugar, y se añadía en cada caso el número parcial de melodías recogidas, y al final la totalidad. Si se trataba de “primitivos” debía ir en la división para el lugar, además de la localidad, el nombre de la “tribu”. Si el acto era una sesión debían indicarse brevemente las circunstancias que han permitido la colaboración de los sujetos. Todas estas tareas de registro se vinculan con la metodología etnográfica propuesta por la antropología en el sentido de que era parte de la metodología de los folkloristas del Instituto objetivar o describir las situaciones en las que se establecían vínculos con l*s sujet*s folklóric*s.

Los materiales que ingresaban podían ser a) discos; b) cuadernos de notación al dictado; c) cuadernos de apuntes varios; d) fotografías.⁴³ El disco era producto de un primer momento en el que el músico popular se encontraba en el centro de trabajo, esta instancia pertenecía al periodo de compilación y se consideraba previa a la de investigación. A partir de una charla que tuve con un músico jujeño interesado en las recopilaciones, sobre las fichas musicológicas, me permitió entender que para poder pasar las notas a partitura es necesario escuchar los discos muchas veces (la grabadora también permitía reproducir las recopilaciones). Así, el estudio empezaba con la notación analítica de música fonogramada. El disco con la indicación de su número, especie, carácter expresivo se guardaba en un sobre marcado con las indicaciones de: número, especie, nombre del músico, edad, lugar, instrumento, colector y fecha y se archivaba en un mueble especial con pequeñas gavetas y tarjeteros, según el modelo. Esta información en algunos casos quedó registrada en las fichas musicológicas.

⁴³ Hasta el momento no se han encontrado ni cuadernos de notación ni cuadernos de apuntes varios; es posible que hayan quedado en manos de los investigadores o que se hayan perdido en los viajes de traslado del Instituto entre las distintas sedes que tuvo. Aun así, hasta el día de hoy siguen apareciendo documentos trasapelados y a partir del trabajo que se realiza en la Reserva con el tiempo se ha ido ordenando, por lo cual no descarto la posibilidad de que puedan aparecer en el futuro.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA, LINGUISTICA Y FOLKLORE "DR. CARLOS GARRERA"	
SECCION DE MÚSICOLOGIA	ARCHIVO FONOGRAFICO
NÚMERO	NÚMERO
GÉNERO	GÉNERO
ESPECIE	ESPECIE
ÁREA DE EJECUCIÓN	MÉDIO DE EJECUCIÓN
EJECUTANTE	EJECUTANTE
NOTAS	NOTAS

Ilustración 36: Sobre del disco de pasta

Con respecto a las Fichas musicales, era necesario que el investigador hubiera hecho las prácticas y estudios previos indispensables para una notación correcta. Se sugería escribir el primer borrador en los propios cuadernos de viaje, y, que haga después en limpio dos copias: una para el fichero de *Cancioneros* o *Unidades de carácter* y otra para el fichero de *Especies*. Estas clasificaciones se explicarán mejor en el siguiente apartado. La ficha musical estaba compuesta por la notación musical y un apartado de análisis musicológico que seguía el orden del estudio o proceso analítico: género, especie, carácter, análisis musicológico: sistema tonal, sistema rítmico, sistema melódico, morfología, fraseología, zona, época, ocasión, medio de ejecución, ejecutante, cancionero, lugar de grabación, fecha, colector, datos generales, texto, mapa del área de distribución. En la práctica este orden podía variar, ya que, por ejemplo, no siempre se encuentran de esa manera ni tienen el mapa de Argentina en las fichas que todavía se conservan en la Reserva Patrimonial.

Considero importante destacar que hasta que no me encontré con el libro de “Escuela Musicológica Argentina” en el año 2018, las Fichas Musicológicas eran denominadas en la Reserva como “partituras” y se encontraban en un contenedor que tenía ese rótulo, fue a partir de esa lectura que me fue posible denominar de una forma más certera a estos documentos tanto en el Archivo físico como en el Repositorio Digital. En el mapa indicativo del área de distribución de los materiales, se debían aplicar los datos correspondientes a su grado de antigüedad, época, estrato social, intensidad del uso,

carácter y demás detalles, seguían el método clasificativo del Instituto Panamericano de Geografía e Historia con sede en México. Los textos se hacían por triplicado: una copia se adicionaba a la ficha musical, otra a la ficha de especies y la tercera iba al archivo general de textos, previo estudio, análisis y clasificación, aunque en el Archivo de la Reserva no he encontrado más de una copia por documento.

En los cuadernos de música, el viajero anotaba las melodías que le fueran ejecutadas cuando no podía utilizar el equipo de grabación, hay en la colección unas pocas partituras escritas a mano por notación directa. Cada melodía debía ser, a su vez, objeto de las tres copias mencionadas anteriormente. Los cuadernos debían de llevar un forro con triple solapa según el modelo que mencioné, y debían ser archivadas en cajones de su tamaño, colocados verticalmente y separados por cartones en cuya oreja se indicaban la provincia, el departamento o el país. Todo este orden se perdió en los traslados del Instituto como se verá más adelante.

Los cuadernos de apuntes estaban forrados y caratulados, se archivaban en muebles y gavetas o cajones por viaje o por región. Su contenido era objeto de fichajes especiales, según la clase de datos que contenían. En ellos se debían anotar las biografías completas de los ejecutantes, que quedaban en las publicaciones, y otros datos, como los temples especiales de la guitarra, las formas de los bailes o dato de su existencia anterior, historias, circunstancias, detalles de instrumentos y su construcción, etc. se extraían en fichas especiales para el archivo histórico, folklórico o etnográfico. En un mapa se marcaban los itinerarios seguidos en los viajes con sus respectivas fechas, y número de orden.

Los cancioneros folklóricos, la clasificación por géneros/especies musicales y la conformación de un orden nacional

Los géneros musicales provenientes de distintas regiones del país, se orientaban en la época a generar un mecanismo de unidad nacional, a la manera funcionalista, como partes de un todo. En el campo de la Ciencia del Folklore, esto sucedía con los cancioneros populares de las distintas provincias (Díaz 2009: 57). Para Viggiano Esaín, hacia 1948 la música argentina estaba perfectamente individualizada y caracterizada en los diversos cancioneros que la representaban. Este autor concordaba con Carlos Vega a la hora de concebir a los cancioneros como unidades o complejos orgánicos de estilo y carácter.

Cada cancionero era representativo de una determinada zona geográfica de “nuestro país”, y todos en conjunto, expresaban “las íntimas modalidades musicales de “nuestro pueblo”. Me parece importante destacar ese “nosotros” inclusivo que Viggiano reitera constantemente al hablar sobre la tierra y el folklore a los que considera como algo intrínseco al pueblo, y por consiguiente a la nación.

En 1944, Carlos Vega publicó “Panorama de la música popular argentina”. En este libro explica cómo se conformaban los cancioneros folklóricos. Una vez realizada la colección y el análisis musicológico de un número suficiente de materiales, se manifiesta “que el patrimonio musical folklórico de cualquier nación más o menos extensa, lejos de ser homogéneo, está integrado por varios cancioneros de diversa naturaleza y caracteres” (Vega 1944: 96). Los cancioneros, según esta postura, ocupan regiones determinadas, a la vez que sugieren diferentes etapas cronológicas, y suponen orígenes y procedencias distintas. A través de una delimitación precisa del área de cada cancionero, el análisis de sus formas particulares y el hallazgo de documentos complementarios, Vega afirma que los cancioneros son singulares conglomerados de disponibilidades cuya presencia en zonas determinadas se debe a un permanente ir y venir de los bienes humanos, independientemente de distintas influencias caracterizadoras raciales, psicológicas o geográficas (Vega 1944: 97). Para este autor, los cancioneros establecen criterios de clasificación y a su vez entiende a los sistemas de clasificación como inventarios de posibilidades. Debido a esto propone que frente a la masa de materiales observables no sería acertado que los cancioneros reunieran un número reducido de melodías, por lo que se tenían en cuenta tres aspectos del análisis musical que permiten esta clasificación, el sistema tonal, el sistema rítmico y el sistema de acompañamiento ya que centenares de canciones responden a sus gamas y una gran cantidad de melodías obedecen a su orden. Este musicólogo destaca que no es el investigador quien inventa los sistemas o los complejos de sistemas, ni la manera de hacer “sino que los descubre, sobremirando la ancha realidad” (Vega 1944: 102). La importancia de estos sistemas radica en que posibilitan clasificar o identificar un cancionero. Vega define al cancionero como el conjunto de elementos orgánicamente consolidados por un tiempo más o menos largo, en una zona más o menos amplia. Sus manifestaciones particulares (las canciones recogidas) deben repetir los caracteres atribuidos a la unidad superior⁴⁴ (Vega 1944: 102). Este autor consideraba que cada uno de los sistemas musicales que se encuentran dispersos por el

⁴⁴Por unidad superior se refiere a cancionero.

mundo no fueron inventados en reiteradas ocasiones en distintos lugares, sino que se habrían generado una sola vez en un solo sitio, y que su presencia en otros lugares se debía simplemente a su difusión.⁴⁵ Es así como Vega propone su criterio para una clasificación sistemática de la música folklórica o mensural, y establece que los materiales se agruparán por *cancioneros*, esto es, en *unidades superiores de carácter* (Vega 1944: 103).

Un elemento de análisis presente en las fichas musicológicas elaboradas por Viggiano Esaín son las *especies* folklóricas, que sigue en parte la propuesta analítica de Carlos Vega. Dentro de cada conjunto o cancionero, se pueden distinguir grupos más pequeños de composiciones o especies.⁴⁶ Vega expone que las personas normalmente al escuchar música no oyen sistemas tonales, rítmicos o armónicos; ni cancioneros. Lo que se escucha son “piezas” de una especie más o menos determinada. Estas piezas, en gran medida, presentan una forma o formas particulares que el “pueblo” normalmente distingue, y que constituyen la única manifestación práctica de los cancioneros. Una especie, según este punto de vista, puede abarcar formas diversas y adoptar músicas de distintos cancioneros, y a pesar de su vaguedad, la especie adopta, en la clasificación para las subdivisiones de los cancioneros, el nombre popular con que se ha recopilado en el campo y que está fuertemente vinculada al aspecto rítmico (como la chacarera, la zamba, el gato, etc.).

A través del trabajo de gabinete era posible realizar el análisis que permitían descomponer los elementos que forman el complejo de los cancioneros. Vega realizó una clasificación de las especies según la función que desempeñan en el mundo social, y definió dos grandes géneros de pequeñas formas en el ambiente folklórico: las canciones

⁴⁵Desde una perspectiva difusionista, tanto Vega como Viggiano Esaín consideraban dos grandes y principales corrientes de “nuestra musicalidad nativa y criolla” (Viggiano Esaín 1948: 10) y las utilizaban para clasificar los distintos géneros y especies que recopilaban: la del cancionero Occidental (ternario colonial), ya vigente en el siglo XVII e irradiado desde Lima, Perú, antiguo foco espiritual de América colonial, “prolongación americana de una música culta europea desconocida por las historias oficiales”, según Vega (Viggiano Esaín 1948: 10). Y por otro lado el cancionero Oriental (Binario Colonial) con arraigo colonial desde el siglo XVII en la franja del Atlántico con Río de Janeiro como foco de irradiación en Sudamérica (Viggiano Esaín 1948: 10). Viggiano consideraba ambos cancioneros básicos, Ternario y Binario Colonial, extintos como vigencias puras, mientras que sus derivados, los híbridos criollos, Occidental y Oriental, para los investigadores del folklore, también seguían un completo proceso de extinción por el continuo empuje de las olas sucesivas de las influencias europeas, y que en ese momento apenas se encontraban en vigencia determinados caracteres de algunas de sus formas (Viggiano Esaín 1948: 11).

⁴⁶Éstas denotan, a veces, preferencias por determinados esquemas dentro del sistema tonal propio del cancionero, pero sin mayor constancia. Por otra parte, dentro del orden conceptual (principalmente rítmico), manifiestan apego a cierto número de fórmulas de frase, fórmulas de periodo y fórmulas de composición, de tal manera que resultan claramente perceptibles agrupaciones menores o especies (Vega 1944: 103).

y las danzas.⁴⁷ Por su parte Viggiano agrega que “en el proceso de la elaboración popular, anónimo, de las especies folklóricas, no rigen principios especulativos fijos, sino la espontaneidad propia de los movimientos incesantes y cambiantes de la sensibilidad regional y popular” (Viggiano Esaín 1969: 8). Para una identificación de los cancioneros folklóricos, Vega tomó como base para su nominación alguna de sus características musicológicas, o la referencia al lugar en que se encuentran, al pueblo del que proceden, etc. e insiste en que estas denominaciones no son definiciones sino que son, simplemente, rótulos (1944: 106). A su vez elaboró una lista de los cancioneros que él pudo detectar en el territorio argentino y también fuera de él: 1) Tritónico, 2) Pentatónico, 3) Occidental: a) Ternario colonial y b) Criollo occidental, 4) Riojano, 5) Platense, 6) Oriental: a) Binario colonial y b) Criollo oriental, 7) Europeo antiguo.

¿De qué nos habla esta verdadera empresa de clasificación musicológica? Si los cancioneros y las especies son parte de un sistema de clasificación que se aplica a aquello que se recopila, también son partes que integran ese todo que es la Nación. ¿Podemos pensar en este sistema como una réplica de los esquemas de clasificación totalizadores que se fundieron a mediados del 1700 para crear lo que se llamó la “Historia Natural”? Estos esquemas de clasificación se fueron constituyendo como un paradigma epistemológico de las llamadas “Ciencias de la Sociedad” que se conformaban paralelamente, y sus operatorias de clasificación fueron analizadas como parte de un proceso que se orientaba a poner orden en un mundo que se percibía caótico. No se trataba de describir el mundo tal como era, sino de darle un orden: “una por una, todas las formas de vida del planeta habría de ser retiradas de los enmarañados hilos de su entorno vital y habrían de ser entretejidas en las tramas europeas de unidad global y orden” (Pratt 2011:68). Las propias categorías de “especie” y “género” musicales, dan cuenta de esta noción naturalista aplicada a la cultura, y al rol del folklorista como científico naturalista que las organiza en las relaciones culturales que mantenían entre sí. Pero además, la difusión de este sistema permite a los folkloristas dar cuenta del carácter nacional que poseen. Díaz propone que a través de los cancioneros, los elementos coreográficos y musicales locales lograron una difusión a nivel nacional lo cual les valió para legitimarse como “auténticamente argentinos” dentro de un discurso que les atribuía una valoración especialmente positiva en el marco de la vinculación entre tradición, patria e identidad (Díaz 2009: 59). La tarea de recopilación de los folkloristas tuvo como consecuencia que

⁴⁷ Es decir que tienen por función ser escuchadas o bailadas.

se fueran estableciendo y legitimando como “tradicional” y “nacional” un repertorio en el que predominaban los géneros musicales y las danzas del noroeste, de la región pampeana y de Cuyo. Los cancioneros que fueron apareciendo con los trabajos de Manuel Gómez Carrillo,⁴⁸ Juan Alfonso Carrizo, Ventura Linch,⁴⁹ Juan Draghi Lucero,⁵⁰ etc. contribuyeron al prestigio de los géneros,⁵¹ y las actuaciones y grabaciones de los pioneros como Andrés Chazarreta,⁵² Atahualpa Yupanqui,⁵³ Buenaventura Luna,⁵⁴ Hilario Cuadros,⁵⁵ Julio Argentino Jerez,⁵⁶ Los Hermanos Ábalos,⁵⁷ etc., que los difundieron a nivel nacional (Díaz 2009: 59). Para este autor es posible observar aquí un fuerte vínculo entre el folklore académico y la industria cultural del folklore en ese momento.⁵⁸ Díaz enuncia que los diversos géneros musicales provenientes de diferentes regiones se fueron legitimando, durante un proceso largo y complejo, como manifestaciones distintas de un mismo “ser nacional” definido en términos ontológicos.⁵⁹

⁴⁸Publicó *Música Nativa del norte argentino* en 1920.

⁴⁹ *Cancionero bonaerense* (1925)

⁵⁰ *Cancionero popular cuyano* (1938)

⁵¹ En el caso de Córdoba la publicación de los tomos del *Cancionero Popular* fue muy posterior, entre 1969 y 1993.

⁵² A mediados de la década de 1910 dejó la docencia para convertirse en el maestro de la música criolla. A partir de la música santiagueña, compuso canciones que luego interpretaría en los escenarios con su conjunto de músicos y bailarines (Chamosa 2012: 73).

⁵³Nacido como Héctor Roberto Chavero en Pergamino, provincia de Buenos Aires. Debido a que su padre era ferroviario creció en distintos puntos del país y en ellos aprendió los ritmos locales. En los años ´30 estudió los ritmos musicales y humanos del noroeste argentino que luego inmortalizó en sus canciones (Chamosa 2012: 73).

⁵⁴Nombre artístico de Eusebio de Jesús Dojorti fue un periodista, músico, compositor, poeta, libretista y conductor de radio, y político sanjuanino, de gran influencia en la música folklórica argentina.

⁵⁵Fue un poeta, cantante y folklorista mendocino, uno de los principales referentes del folklore cuyano.

⁵⁶Guitarrista, compositor y poeta. Nacido en Cúyoj, La Banda, provincia de Santiago del Estero. En 1921 acompañó a su coterráneo Andrés Chazarreta y su *Conjunto de Arte Nativo* Buenos Aires, lugar en el que residió el resto de su vida.

⁵⁷Conjunto de música folklórica de Argentina creado en 1939, en la provincia de Santiago del Estero. Estuvo activo por más de 60 años y ha sido el más antiguo de la música folklórica argentina.

⁵⁸ Es importante decir aquí las áreas en las que se dividía el folklore de ese momento y que están fuertemente relacionadas entre sí: 1) el folklore académico, estrechamente ligado a lo educativo, 2) el artístico, especialmente la música de raíz folklórica, y 3) el asociativo, que incluía las peñas, círculos criollistas y distintas asociaciones civiles encomendadas al estudio y difusión del folklore. Estas distintas áreas se superponían y se reforzaban mutuamente coincidiendo todas en el objetivo de defender las costumbres nacionales (Chamosa 2012: 18). Más allá de las diferencias, grupos, y espacios donde ejercían sus actividades, l*s involucrad*s en el movimiento folklórico, como periodistas, escritor*s, productor*s artístic*s, investigador*s académic*s y funcionari*s de gobierno coincidían en idealizar a l*s campesin*s de origen criollo como el arquetipo de argentinidad.

⁵⁹ Chamosa (2012) resalta la paradoja de que los mismos sujetos del folklore por lo general no formaban parte de este movimiento, es decir los miembros de las comunidades criollas mencionadas en decenas de composiciones. Estas personas eran interrogadas, fotografiadas o grabadas por los folkloristas, mientras que sus costumbres, pesares y el paisaje que habitaban eran aludidos en canciones, “sus rostros reproducidos en pinturas, producciones cinematográficas, y manuales de texto; sus vestimentas imitadas en disfraces para turistas o fiestas escolares” (Chamosa 2012: 18).

La división política de las provincias no coincidía necesariamente con lo que entendían por diversidad cultural, y los folkloristas lo tenían claro. Esto está expresado en la introducción al Cancionero Popular de Córdoba de 1969, donde Viggiano Esaín aplicó a esta publicación un criterio político-administrativo en vez de uno geográfico o cultural, teniendo en claro que esta delimitación no expresaba rigurosamente, como ninguno de los otros cancioneros existentes en el país, el contenido de cada “área cultural”.⁶⁰ Para este investigador, el folklore de la parte central y noroeste de Córdoba participaba de todas las características que abarcan a toda la región noroeste y central de Argentina. Es por esto que sostenía que “intrínsecamente no existe un cancionero cordobés, catamarqueño, santiagueño, etc. (Viggiano Esaín 1969: 3). Consideraba que todos ellos pertenecerían a una misma unidad geográfica y cultural, y “a una misma esencialidad espiritual, a una gran capa, formación o unidad de pensamiento subyacente y superviviente por toda la extensión continental” (Viggiano Esaín 1969: 4). Para Viggiano Esaín existían matices, dentro de la gran formación cultural nacional y americana, debido a las particularidades regionales o lugareñas tradicionales, “impresas a las diferentes unidades expresivas del alma regional y popular” pero pertenecientes todas a una gran unidad cultural o ciclo de pensamiento continental de raíz española y europea, producto de una corriente cultural que se inició en Hispanoamérica con la conquista y colonización (Bocco 2009). Sobre ese fondo conformado por una base de naturaleza cultural hispana tradicional, del siglo de oro, “dentro del típico marco fisiográfico que caracteriza a esta región y de los caracteres o aspectos psicosociales, económicos, ecológicos” se movía el mecanismo del tradicionalismo cordobés constituido por el mundo de las supervivencias, según el autor (Viggiano Esaín 1969: 4). Esto se vincula a la poesía tradicional de Córdoba porque aparecen expresiones de la tradición oral hispanas del siglo XV y también del XIX como glosas, romances históricos, caballerescos, amorosos, religiosos que eran reelaboraciones del romance medieval español que incluye leyendas, cuentos, décimas, octavas reales, contrapuntos y demás especies representativas de la poesía vernácula, “junto a versiones de origen culto pero

⁶⁰Entendida como "unidades geográficas (...) basadas en la distribución contigua de elementos culturales" (Harris 1968 en Hocsman 2001: 141). “Según la corriente difusionista, cada cultura era el producto de una secuencia única de desarrollo en el cual la difusión desempeñaba un papel principal en el desencadenamiento del cambio cultural. Asimismo, la única manera de explicar el pasado era determinando los sucesivos episodios de la difusión que habían dado forma al desarrollo de cada cultura, por lo que casi todos los cambios culturales se atribuían a la difusión de ideas de un grupo a otro o a migraciones que habían propiciado la sustitución de un pueblo y su cultura por otro” (Hocsman 2001: 141).

folklorizadas en un proceso de asimilación y exteriorización regional y popular. Igualmente sucede con las demás expresiones del folklore literario, poético y narrativo” (Viggiano Esaín 1969: 9).⁶¹ Viggiano agrega que desde el punto de vista de la nomenclatura o designaciones de las características topográficas, el territorio cordobés poseía una extraordinaria riqueza, que expresaba la diversidad de capas étnicas de los pobladores que habitaban el territorio provincial desde sus conocidos orígenes, ya sean indígenas como mestizos y criollos (Viggiano Esaín 1969: 9). Córdoba, prosigue, era una zona de confluencia de diversas corrientes culturales. Su zona central y todo el noroeste, “enmarcado en el cuadro de su pintoresca serranía, atesora las riquezas de su tradicionalismo típico, todavía fuertemente acaudalado por los valores culturales y sociales de la vieja usanza española, característicos de la formulación cultural de nuestro país desde los siglos de la colonización hasta el final del siglo XIX” (Viggiano Esaín 1969: 4). Este folklorista propone que tal característica, como ya se dijo, se mantenía en alto grado de pureza en lugares serranos apartados de las vías de comunicación, y de manera más relativa, en los lugares que tenían cierta influencia de las corrientes turísticas. Viggiano reconocía en el norte cordobés la influencia de una corriente general “esencialmente nativa”. La corriente del altiplano, el mestizaje colla y el quichuismo santiagueño introdujeron, según él, “una cuña o infiltración subterránea” bajo la superficie de la formación colonial del folklore de Córdoba. También reconocía una corriente del nativismo riojano que penetraba en poblaciones del noroeste, la influencia chaquense por el noreste y las corrientes andinas y cuyanas penetran la banda de la serranía del oeste cordobés. Consideraba al sur de la provincia influenciado en gran parte por las corrientes pampeanas, esencialmente graneras, agricultoras, ganaderas y llaneras. Distinguía el folklore cordobés del sur del noroeste, debido a que la influencia étnica, geográfica, económica y social determina modalidades específicas de vida cultural (Viggiano Esaín 1969: 6).

Además de consultar bibliografía de algunos autores extranjeros en algunas breves visitas a Buenos Aires, Viggiano Esaín tuvo en cuenta las investigaciones folklóricas de

⁶¹ Para Viggiano Esaín, una gran cantidad de esas manifestaciones poéticas como las coplas, relaciones, versos de canciones y de bailes, romances, contrapuntos, payadas y los cuentos, leyendas y demás expresiones narrativas, en especial las de carácter lírico como las coplas y relaciones, que fueron descritas por el investigador como desprendimientos o restos de composiciones completas más extensas. Lo mismo sucede con las glosas, versos a lo humano y lo divino y otros tipos de poesía tradicional, también aparece en el uso corriente una mezcla en diversos ejemplares nativos como leyendas, supersticiones, fábulas, cuentos y demás elementos de la literatura y poesía oral tradicional.

autores argentinos contemporáneos como Juan Alfonso Carrizo, Jorge M. Furt⁶², Augusto R. Cortazar, Carlos Vega, Ismael Moya,⁶³ Félix Coluccio,⁶⁴ Julián Cáceres Freyre,⁶⁵ y otros, a partir de lo cual propuso la similitud de muchas especies del cancionero de Córdoba con los de otras provincias lo que permitiría corroborar su unidad nacional. A su vez, según su perspectiva, era posible verificar una unidad continental y española mediante el cotejo con las fuentes documentales de los otros países (Viggiano Esaín 1969: 14). Es posible reconocer en este texto de Viggiano el postulado que vincula los cancioneros con la idea de unidad nacional propuesto por Díaz, aunque aparecen, también, algunos elementos hispanistas y americanistas en el discurso del folklorista.

Los géneros musicales que se habían desarrollado de un modo independiente, incluso desconociéndose mutuamente, en espacios socioculturales distintos, pasaron a formar parte del mismo sistema y a regirse por reglas comunes (aunque en el caso de Córdoba por su posición geográfica recibe influencias de varios lugares). En este punto se puede observar cómo se articulan el concepto de “comunidades imaginadas”, con el de “invención de la tradición” en el caso del folklore argentino, porque resume cómo a partir de la invención de la tradición folklórica, se busca generar esta idea de unidad que permitiría que exista o ayudaría a imaginar esa comunidad nacional. Esto también se ve en las fichas musicológicas, ya que se encuentran géneros provenientes de distintas y distantes regiones de Argentina aunque se incorporan músicas de Bolivia y Perú.⁶⁶ Estos procesos de difusión del conocimiento sobre los géneros, tiende a legitimarlos en la medida en que constituyen distintas formas de expresar la “misma nación”. Esta idea llegó a constituir una parte central del “paradigma clásico del folklore” y su particular manera de construir la “tradición” propuesto por Díaz (2009). Como se mencionó anteriormente “la nación”, para los folkloristas, se manifiesta en las músicas de las diferentes regiones,

⁶²Fue uno de los más importantes precursores del estudio científico del folklore argentino y dirigió las publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, e incursionó en la historia de la literatura y la historia cultural, el género biográfico y la crítica literaria.

⁶³Discípulo de Ricardo Rojas, se desempeñó como Técnico Docente en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y dictó cursos libres de Teatro y Folklore argentinos durante los años 1941 a 1946 en el mismo Instituto. Fue miembro "ad-honorem" de la Comisión de Folklore y Nativismo del Consejo Nacional de Educación y Director, también "ad-honorem" de la Biblioteca de Folklore.

⁶⁴Considerado uno de los mayores folkloristas del país, fue investigador, recopilador, sistematizador y difusor del folklore argentino.

⁶⁵Folklorista, fue el director del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas (actual Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano) entre 1959 y 1976.

⁶⁶Recordemos que tanto Vega como Viggiano Esaín se asumían como parte de una corriente americanista.

y según Díaz (2009) se funda en un “mito del origen”. Este mito implicaría un pasado en el cual se desarrollaba un modo de vida con determinadas virtudes y valores, que deberían ser rescatados y honrados. Un modo de vida anterior a la modernidad, que idealizaba la vida rural y con una visión negativa sobre el espacio urbano. Ese mundo rural idealizado, espacio provinciano en el que se conservaba la “esencia” nacional, era habitado por un tipo de personas también estereotipadas: paisan*s, provincian*s, las mujeres y los hombres del interior y de un modo fuertemente simbólico, el gaucho. Puede apreciarse en los registros de los folkloristas de Córdoba cómo las fotografías y en algunas grabaciones aparecen mujeres, pero por lo general hay más referencias a hombres. Lo rural, el interior, el gaucho, con sus costumbres, sus atuendos y sus instrumentos, eran consideradas expresiones del “alma” nacional, del “auténtico” arte popular argentino. Es importante destacar que esa imagen idealizada se fue afianzando a medida que la modernización, la industrialización, y la consecuente urbanización se imponían y transformaban la composición social de la Argentina. En ese contexto, marcado fuertemente por las migraciones tanto internas como externas cobró gran relevancia la vinculación de los valores que definen la nacionalidad con un tipo humano, con un pasado idealizado y con una imagen, también idealizada de “la tierra nativa” o “el interior”. En el campo del folklore esto dio lugar a una retórica y, a uno de los tópicos principales del paradigma clásico propuesto por Díaz (2009): el “pago”, idealizado y caracterizado como un espacio de valores positivos que se ha perdido y se añora desde el espacio urbano caracterizado negativamente. La pérdida de los valores y las virtudes se asociaba a una pérdida de la identidad, que podía ser recuperada mediante el ejercicio del canto. "De tal manera la canción folklórica, más allá del plano de lo estético, adquiere una dimensión ética y política vinculada no sólo a la “provincianía”, sino a la misma nacionalidad, con lo cual canto, pueblo, pago y nacionalidad quedan unidos en la “tradición” (Díaz 2009: 96). Díaz destaca cómo el paisaje representa un valor en sí mismo: el campo, los ranchos, las calles del pueblo con sus vendedoras ambulantes, los instrumentos musicales, los músicos, las procesiones religiosas, las iglesias, los oficios criollos. Todos estos elementos aparecen en las investigaciones del IALF en Córdoba, visibles en la colección de fotografías folklóricas que se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Tales elementos "son objeto de añoranza porque remiten a valores familiares y, más en general, a la vida tradicional y provinciana que siempre se presenta como más "auténtica" que la vida moderna y urbana" (Díaz 2009: 98).

Entreacto

Suspensión, cambio de denominación, traslados, y “donación” de la colección folklórica

A partir de una entrevista con la ex-directora del Museo de Antropología de la FFyH, Mirta Bonnin, me fue posible conocer algunos datos de la historia de la colección folklórica que le fueron transmitidos oralmente por no docentes de la UNC que trabajaron en el Instituto de Antropología.⁶⁷

En 1957 se generan grandes cambios en la institución. En primer lugar cambió la dirección del IALF y formalmente ingresó Alberto Rex González en reemplazo de Antonio Serrano.⁶⁸ Rex González también queda a cargo de dos materias dictadas en la Escuela de Historia, Prehistoria de Arqueología Americana y Antropología Cultural. Al mismo tiempo, se produce un cambio de ubicación jurisdiccional del Instituto, que hasta ese momento dependía del Rectorado de la Universidad. Ese año pasa a depender, con otro nombre, como Instituto de Antropología (IA) de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Esta conversión del IALF al Instituto de Antropología implicó un cambio conceptual en la forma de trabajo de la institución. González había vuelto de hacer su doctorado en Antropología con especialización en arqueología en la Universidad de Columbia en Estados Unidos, con una perspectiva sobre la Antropología diferente a la del antiguo director. La Antropología planteada por Serrano incluía la arqueología, la lingüística⁶⁹ y el folklore. Las ideas que tenía Serrano sobre la Antropología del momento incluían las tres disciplinas a partir de las cuales se creó el IALF, la Arqueología, la Lingüística y el Folklore. En cambio en la perspectiva de González, el Folklore no entraba en el campo disciplinar antropológico. Es interesante comparar la influencia norteamericana de González, con lo que para la misma época decía Lévi-Strauss. En

⁶⁷Los entrevistad*s mencionados en la entrevista fueron un no docente de apellido Palacios y una persona que trabajó como conservadora en el Instituto de Antropología.

⁶⁸ Poco después de asumir la dirección regresa a Estados Unidos con una beca y Serrano continúa a cargo de la institución hasta su retorno a Córdoba en 1959.

⁶⁹ Esta no se habría desarrollado por la falta de especialistas según Serrano, aunque se publicaron algunos libros vinculados a esa área en el IALF.

1958, momento en el que se dio la transición del IALF al IA, el etnólogo francés proponía que el Folklore “designa las investigaciones que, aún cuando corresponden a la sociedad del observador, emplean métodos de investigación y técnicas de observación que son del mismo tipo que los utilizados para sociedades muy alejadas de la propia. Ya sea que se lo explique por la naturaleza arcaica de los hechos estudiados (por lo tanto, muy alejados en el tiempo, ya que no en el espacio), o bien por el carácter colectivo e inconsciente de ciertas formas de actividad social y mental que tienen lugar en toda sociedad, incluida la nuestra, lo cierto es que los estudios folklóricos pertenecen, bien por su objeto o bien por su método (y sin duda por ambas cosas a la vez), a la Antropología” (Levi-Strauss 1995 (1958): 371).

En cambio, González promueve en nuestro medio, a partir de la antropología estadounidense, el desarrollo de cuatro campos: la arqueología, la antropología cultural, la antropología biológica y la lingüística. Esto influyó en la desestructuración del área de folklore que se venía desarrollando hasta ese momento, posiblemente porque se consideraba a lo folklórico como algo atrasado, vinculado a los viejos nacionalismos y ideas sobre el “ser nacional” vinculadas a la tierra y a las tradiciones, todo lo cual no era compartido por esta nueva línea del Instituto. Se reemplazan estas ideas por una llamada “antropología moderna y científica”. Sin embargo, González tenía que dirigir un Instituto que tenía folkloristas y colecciones folklóricas. Una de las primeras resoluciones que tomó fue trasladar en 1959 a Viggiano Esaín al Instituto de Americanistas (IEA) de la misma facultad, donde éste continuó con sus investigaciones folklóricas y finalmente publicó el Cancionero Popular de Córdoba en el año 1969.⁷⁰ Entre 1959 y 1960, se trasladaron también gran parte de las colecciones folklóricas, aunque algunas quedaron en el Instituto de Antropología que en ese momento funcionaba en la calle Obispo Trejo.

A través de entrevistas que le realizó a no docentes que ya no están en la facultad (algun*s se jubilaron y otr*s murieron) Mirta Bonnin se entera que en el traslado de la colección, los objetos fueron depositados en el subsuelo del Pabellón España de la ciudad universitaria. Entre ellos estaban los instrumentos musicales mencionados, e inclusive elementos de grandes dimensiones como los telares etnográficos que los folkloristas habían comprado por su interés en los oficios criollos.⁷¹ Este traspaso no se realizó de una

⁷⁰ Entre fines de la década el 50 y durante la década del 60 se vivió en Argentina el boom del folklore, un periodo muy propicio para las investigaciones folklóricas. Su paso por el IEA de la UNC excede los límites de este trabajo pero queda abierto a futuras investigaciones.

⁷¹ De este momento quedaron en la Reserva Patrimonial fichas de los objetos, aunque muchos de éstos no se encuentran allí.

manera organizada y tampoco se han encontrado documentos del traspaso formal de la colección de un instituto al otro. Es probable que los objetos y documentos que quedaron en el IA hayan quedado allí porque nadie se acordó de sacarlos. Lo que se mantuvo, además, fue una mínima parte, si se compara con los informes de los años en que ingresaban cientos de piezas a esta colección. El contexto de la época del traslado fue de muchos cambios, muchos movimientos, una etapa bastante convulsionada para el Instituto de Antropología, que fue luego afectado por la dictadura que duró entre 1966 y 1973, la intervención de la Universidad en 1975, y finalmente por la última dictadura militar entre 1976 y 1983. El corolario fue la disolución de los institutos de la FFyH, que como ya dijimos pasarían a conformar las áreas del Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFyH) en 1987.⁷² Según Mirta Bonnin, el desgranamiento de la colección folklórica comenzó alrededor de 1959-1960, y en general continuó durante años por distintas razones, por traslados mal hechos y mal planificados, por problemas de infraestructura en las distintas sedes que tuvo el Instituto, y negligencia por parte de algunos miembros de la institución. En cuanto a la situación de la colección Folklórica en el subsuelo del pabellón España, es posible observar cómo operó el concepto de depósito luego de la primera etapa de formación del acervo, conceptualizado al principio de este informe. La colección se trasladó y se depositó ahí, sin generarse una política de cuidado de ese patrimonio, que en ese momento no era considerado como tal. Todos estos factores contribuyeron al deterioro y fragmentación de la colección luego de su primer traslado, que sería interesante seguir investigando -ampliando el recorte temporal propuesto para la práctica que originó este informe, desde el año 1956 hasta la actualidad-.

Folklore académico, nacionalismo y Antropología en Argentina

A partir del libro de Oscar Chamosa (2012) “Breve historia del folklore argentino”, de los textos de Martha Blache (1992), Blache y Dupey (2007,) y el libro “Variaciones sobre el ser nacional” de Claudio Díaz (2009), me fue posible elaborar un

⁷² A partir de esta situación se crea un nuevo reglamento para el funcionamiento del Museo de Antropología, que quedó por fuera de esa reestructuración, y en el año 2002 abre sus puertas al público en su actual ubicación en la avenida Hipólito Yrigoyen 174.

panorama más amplio sobre el Folklore académico a nivel nacional, en el cual se encontraba inserto el IALF y con el cual articulaba en el periodo estudiado. Para ello es conveniente retroceder un poco al tiempo anterior al IALF, para comprender en qué contexto se enmarcaba lo que se dio en llamar el Movimiento Folklórico.

Según analiza Oscar Chamosa (2012), durante los primeros años del siglo XX el surgimiento del llamado nacionalismo romántico, canalizó el malestar de la oligarquía en Argentina. El Movimiento Folklórico Argentino encontró así un lugar dentro de este giro ideológico de la elite, combinando y resignificando distintas tendencias anteriores como el criollismo en el campo del espectáculo, la etnografía positivista en el ámbito académico, el culto escolar a la patria y el clericalismo antiliberal. Estas prácticas contenían elementos nacionalistas dispersos, y fueron tomando forma en un discurso coherente alrededor de 1910 que, tiempo después, propiciaron el surgimiento del llamado *folklore nacional* (Chamosa 2012: 21). En este contexto, la política inmigratoria era uno de los tópicos principales de la crítica nacionalista debido a que para las elites era considerada un problema. Según los tradicionalistas, la inmigración masiva había corrompido “la pureza del alma nacional” porque traía consigo el materialismo, la avaricia, y el socialismo, al tiempo que disolvía la nacionalidad en una gran cantidad de culturas foráneas. Estas elites proponían por contrapartida, recuperar las culturas criollas del interior del país “entre las cuales el alma nacional se habría preservado intacta” (Chamosa 2012: 22).⁷³

Chamosa plantea que la preocupación de los intelectuales del Centenario era que la nación se desmembrara en una multiplicidad de colectividades extranjeras a la falta de un eje cultural común. Estos intelectuales tenían la convicción de que los hijos de los inmigrantes adultos podrían ser incluidos en una “argentinidad” a través del culto a los próceres y los símbolos patrios, con los que la Generación del ‘80 coincidía, y también a través de la asimilación a una cultura rural criolla. Por otra parte, en el plan de Ricardo Rojas, la cultura tradicional criolla reemplazaría esas abstracciones como vehículo educacional haciendo estimular los sentidos a través de la música criolla, y usando las leyendas, canciones épicas y dichos locales como fuente de conocimiento histórico. De esta manera se crearía, según Rojas, una “cenestesia colectiva”, que él definía como

⁷³ Un ejemplo que este autor trae a colación, es el de los empresarios azucareros de Tucumán que se interesaron en gran medida por la cultura ancestral de sus trabajadores andinos y santiagueños, aunque, previamente entre 1870 y 1910, estaban más interesados en explotarlos sólo como mano de obra (Chamosa 2012:34; Chamosa 2008).

“conciencia de una tradición continua y de un lenguaje común que define a la conciencia colectiva” (Chamosa 2012: 42).

Cuando el positivismo y el liberalismo cosmopolita se mantenían aún como un discurso dominante entre las elites, un grupo de intelectuales, la llamada Generación del Centenario,⁷⁴ comenzó a agitar la idea de que las comunidades criollas del interior profundo constituían el *volk* argentino, es decir el “auténtico pueblo argentino”. En este nuevo entramado discursivo las historias fantásticas contadas por los paisanos o los rituales de la plebe dejaron de ser vistos como antigüedades para convertirse en afloraciones del sustrato más profundo de la conciencia colectiva nacional (Chamosa 2012: 41).⁷⁵

Siguiendo el análisis de Chamosa (2012), la disciplina folklórica, tal como fue adoptada en la Argentina, apareció como una aliada del tradicionalismo derechista. Esto se debe a que el folklore como área de conocimiento se desarrolló en Europa durante el siglo XIX al calor de la lucha entre partidarios del antiguo régimen, por un lado, y la Ilustración francesa, el liberalismo burgués y el socialismo, por el otro. En esta disputa secular y transnacional, el folklore surgió como arma intelectual del sector conservador de carácter fuertemente reaccionaria vinculada al romanticismo alemán de fines del siglo XVIII. El nacionalismo romántico surgió así, de manera explícita, como contrapeso a la modernidad cosmopolita y al racionalismo (Chamosa 2012: 23).⁷⁶ En aquel momento, el romanticismo alemán iba ganando fama internacional y convirtiéndose en modelo para intelectuales de otros países que procuraban generar procesos locales de formación nacional. Siguiendo a los hermanos Grimm,⁷⁷ el inglés Williams Thoms, inventor del

⁷⁴Cuyos principales exponentes fueron Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez.

⁷⁵ Martha Blache (1992:84) hace algunas críticas a las corrientes nacionalistas: que concebían al folklore como el “espíritu del pueblo”, una esencia enraizada en lo telúrico y ancestral, reconociendo solo algunos legados culturales al tiempo que desechaban otros, presentando a la sociedad como una masa uniforme y compacta cuya homogeneidad marcaba la continuación inalterada entre el pasado y el presente de una nación.

⁷⁶ En aquel período, el redescubrimiento por parte de las elites alemanas del mundo rural, la idealización del campesinado y de la cultura autóctona emergió como reacción a los principios pretendidamente racionalistas y universalistas de la Ilustración. Desde esos orígenes, los sectores conservadores y clericales de otros países europeos y luego de América Latina aprendieron a valorar la cultura rural como un bálsamo contra los malestares producidos por la modernidad (Chamosa 2012: 22).

⁷⁷Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859) fueron eruditos, filólogos, investigadores culturales, lexicógrafos y escritores alemanes que coleccionaron y publicaron juntos folklore durante el siglo XIX. A partir de cuentos como Caperucita roja, Blancanieves, La bella durmiente, Hansel y Gretel, entre otros, sacaron el folklore del gabinete del anticuario y lo convirtieron en una disciplina que atrajo a artistas e intelectuales, a padres y a educadores.

término folk-lore,⁷⁸ y el finlandés Julius Krohn⁷⁹ le dieron un mayor peso académico a la disciplina. Para la segunda mitad del siglo XIX, en Europa el folklore era considerado ya una ciencia, que siguiendo el modelo de las ciencias naturales, buscaba descubrir, clasificar y ordenar especímenes, en su caso especies tales como cuentos, danzas, canciones, creencias y prácticas rituales. Los folkloristas científicos estaban interesados en las “supervivencias” culturales que se mantenían vivas entre estos grupos aislados.

En el campo de la investigación folklórica, las tareas de la etnografía y el folklore en el IALF se encontraban superpuestas. La diferencia estaba en el tipo de sociedad tradicional que una y otra disciplina elegía para su estudio. La primera observaba las prácticas y creencias de sociedades consideradas “primitivas” es decir habitantes de territorios en disputa por las potencias coloniales, principalmente no europeos, mientras que los folkloristas estudiaban fenómenos similares pero entre comunidades ubicadas dentro de los territorios nacionales y racialmente indiferenciada de la población en general. L*s investigador*s del folklore salían al campo en búsqueda de las tradiciones que atestiguaban la antigüedad de la nación, aspecto fundamental del reclamo de soberanía. Esta práctica se vincula con el concepto de invención de la tradición (Hobsbawn 1983) mencionado anteriormente. Chamosa plantea que en este proceso, las comunidades locales perdían control sobre sus recursos naturales y mano de obra, al mismo tiempo que folkloristas, artistas y escritores se apropiaban simbólicamente de dichas comunidades etiquetándolas como el último reducto de la verdadera nacionalidad, replicando en el terreno intelectual la acción colonizadora interna del Estado y las corporaciones capitalistas (Chamosa 2012: 24).⁸⁰ Esto es así debido a que los folkloristas idealizaban la vida rural ignorando los problemas de la pobreza y el aislamiento en que vivían los campesinos.⁸¹

El folklore, positivista o romántico y europeo, por tanto, no tenía mucho de ciencia antiséptica y objetiva y con ese bagaje ideológico y metodológico llegó a la Argentina

⁷⁸Coleccionista de antigüedades (1803-1885), creó el concepto en la Inglaterra de 1846 para designar antigüedades populares (De Carli 2012: 22).

⁷⁹(1835-1888) fue un investigador finlandés de poesía popular, profesor de literatura finlandesa, poeta, escritor de himnos, traductor y periodista.

⁸⁰Como plantea Pratt (2011) respecto a la Historia natural del siglo XVIII, que en sus prácticas de taxonomización no sólo despojaba a los ejemplares de las relaciones orgánicas o ecológicas que mantenían entre sí, sino también de las economías, las historias, los sistemas sociales y simbólicos de los pueblos.

⁸¹Por ejemplo, a fines del siglo XIX, cuando los estados europeos estaban reclutando millones de campesinos para el servicio militar obligatorio, los grupos reaccionarios nacionalistas celebraban la masculinidad rural. El campesino varón, antes reprobado por su falta de civilidad, se convirtió en poseedor de una sabiduría natural, esencialmente conservadora y una piedad sencilla que ignoraba especulaciones abstractas y utopías modernistas (Chamosa 2012).

durante el período de desarrollo agroexportador (Chamosa 2012: 27). Los primeros antecedentes de las investigaciones folklóricas en Argentina están vinculados a investigadores, arqueólogos y etnógrafos. Entre ellos Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga, Eric Boman, Juan B. Ambrosetti y Robert Lehmann-Nitsche, quienes desarrollaron sus actividades entre fines del siglo XIX y principios del XX. Para ellos el Noroeste argentino ocuparía un lugar privilegiado en la construcción imaginaria de la nacionalidad (Giudicelli 2017), que había comenzado a tomar forma en la década 1890 con los trabajos arqueológicos y etnográficos, los cuales se articularon con los trabajos literarios de Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones.⁸² Martha Blache (1992) sugiere que estos precursores del folklore tienen en común que todos ellos relacionaban lo que entendían como ramas de la Antropología (Arqueología, Etnología y Folklore) como etapas del desarrollo de la cultura, y estaban al tanto de las actividades folklóricas que se desarrollan en distintas universidades de Europa. Estos investigadores fueron contemporáneos entre sí y graduados universitarios, a excepción de Ambrosetti, que se hallaba vinculado al ambiente científico, participó en expediciones antropológicas y representó al país en Congresos de Americanistas. Los primeros pasos de la folklorística fueron avalados por un clima social y político propicio para ello, con apoyo para la investigación y gente capacitada para encararla, que estaba al tanto de lo que se producía en esta disciplina en el orden internacional. El foco de sus investigaciones estaba puesto en el interior del país, buscaron costumbres autóctonas que no habían sido contaminadas por el cosmopolitismo y fijaron su atención en el hombre rural, que se convirtió en el único portador de la genuina tradición argentina (Blache 1992: 77). El Noroeste y “el interior” en sentido amplio, era la verdadera Argentina, contrapuesta a Buenos Aires, ciudad cosmopolita y desarraigada, y lugar donde los supuestos valores argentinos se corrompían por la multiplicación de efectos disolventes: el materialismo, el laicismo, la imitación de modas europeas, el feminismo, el socialismo y el anarquismo. En contrapartida, el nacionalismo definía a los pobladores criollos del interior profundo como el arriero cuyano, el zafrero tucumano, la telera puntana, o el gaucho salteño como

⁸² Lafone Quevedo en “Londres y Catamarca” (1888), Adán Quiroga en “Calchaquí” (1897), Ambrosetti en “Por el Valle Calchaquí” (1898), Holmberg en “Viaje a la Gobernación de los Andes” (1900) y Joaquín V. González en “Mis montañas” (1923), buscan despertar interés en la cultura criolla, sin dejar de ser positivistas. En conjunto, estos autores contribuyeron a la exotización de los criollos del Noroeste. También contribuyeron a crear la noción de que las antiguas tradiciones argentinas estaban aún vivas en los aislados valles subandinos, noción romántica que no había desaparecido durante el período positivista y que se potenciaría en los años del Centenario. Aunque los folkloristas de fines del siglo XIX no parecían interesados en asociar esas sociedades tradicionales con el porvenir del país.

los poseedores de valores morales que no habían sido contaminados (Chamosa 2012: 12; Escolar 2007).

Una política estatal que reflejaba la preocupación del momento por las tradiciones del interior fueron las encuestas folklóricas de 1921,⁸³ 1939 y 1951, estas dos últimas contemporáneas a la actividad de los folkloristas de Córdoba. Las encuestas consistían en solicitar al personal de cada escuela rural dependiente del gobierno nacional (escuelas Láinez) que indaguen sobre la cultura tradicional de las inmediaciones de las instituciones. El objeto de la encuesta era crear un archivo nacional de cultura popular que podría ser utilizado como material didáctico, al tiempo que la mera ejecución de la encuesta despertaría el interés de las comunidades locales en su propia cultura tradicional y estimularía su protección. En ellas se insistía “en los valores del nacionalismo y se propusieron políticas culturales basadas en el amor a la patria, el afianzamiento de la nacionalidad argentina, el resguardo del patrimonio tradicional conformado por el legado español y el aborígen, como potencial neutralizante de la influencia inmigrante” (Blache 1992: 79). En este proceso no se tuvieron en cuenta a l*s afrodescendientes ni a l*s descendientes de otr*s migrantes de origen europeo.

Desde los primeros trabajos etnográficos de Ambrosetti, Adán Quiroga y Lafone Quevedo, a la Encuesta de 1921, el folklore en Argentina transitó ideológicamente desde el positivismo al nacionalismo romántico. El criollismo sirvió como precursor del movimiento folklórico creando la asociación entre cultura rural y autenticidad nacional, construyendo a los paisanos criollos de la región pampeana como “arquetipos de nacionalidad” (Chamosa 2012: 59). Al mismo tiempo, el trabajo de los primeros folkloristas y los exploradores enseñó a las clases ilustradas del país los detalles de la vida cotidiana, de las costumbres y rituales de la Argentina que se extendía hacia “el interior”. El conocimiento limitado de la etnografía rural hacía que toda la población criolla fuera asociada al prototipo literario del gaucho pampeano. Es así como el trabajo de los folkloristas, aún influenciado por el positivismo y por una visión cuasi colonialista de la población rural, comenzó a construir un mapa de la cultura argentina cada vez más

⁸³En el año 1921 el Ministerio de Educación de la Nación encargó a los maestros de las escuelas nacionales de todo el país la recolección de los elementos folklóricos que encontrarán en sus jurisdicciones. Esta tarea se realizó con éxito y los maestros devolvieron mayoritariamente legajos muy completos con el material recolectado. Sus pliegos, que actualmente se conservan inéditos en el Instituto Nacional de Antropología, constituyen un valiosísimo documento que rescata la memoria popular y conforman uno de los archivos folklóricos más ricos del continente (Espósito y Croce 2013:1)

complejo y detallado y a educar al público metropolitano a apreciar esa diversidad (Chamosa 2012: 60).

Luego de 1920, resguardar a estas culturas rurales de su extinción se convirtió en uno de los paradigmas del movimiento folklórico. Esta transformación del positivismo al nacionalismo cultural fue posibilitada por escritores como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones,⁸⁴ entre otros. Dichos autores contaban con un alto grado de influencia política, que utilizaron para avanzar su programa cultural de construir un contrapeso al cosmopolitismo urbano que consideraban dominante en Buenos Aires y amenazaba con extenderse por las capitales del interior (Chamosa 2012: 60).

A partir de los años treinta, y a pesar de ser solo un sector dentro de la dispersión de tendencias de la derecha argentina, el nacionalismo católico “se las ingenió” para establecer los parámetros de la discusión intelectual, ejerciendo una influencia determinante en los discursos acerca de la nacionalidad (Chamosa 2012: 49). Una de las áreas donde este sector reaccionario y antisemita ejerció claramente esa influencia fue en el origen y desarrollo del movimiento folklórico argentino. Partiendo de raíces comunes, los folkloristas y los intelectuales de distintas corrientes autoritarias (fascismo, falangismo, integrista, nazismo) entendían la nación como un organismo íntimamente ligado al suelo, al paisaje, y las tradiciones ancestrales (Chamosa 2012: 49). Los tradicionalistas y nacionalistas católicos argentinos adoptaron también este discurso, caracterizando a la población criolla rural y al folklore argentino como los portadores de una sabiduría ancestral que contrastaba con el materialismo utilitario masónico, afeminado y judaizante que se habría apoderado de la elite liberal porteña (Chamosa 2012: 60).

Los folkloristas tenían una clara conciencia del significado de su trabajo en la construcción de la cultura nacional, y es por eso que en ese proceso de “nacionalización”, de mostrar el lugar del género y la región en el folklore “nacional”, cumplieron un papel importante los intelectuales que de un modo u otro integraban el campo, como Augusto Raúl Cortazar, Carlos Vega, Félix Coluccio y otros (Díaz 2009: 92). En efecto, a partir del capital simbólico acumulado en el ejercicio de la investigación y la vida académica, estos intelectuales intervenían desde las revistas especializadas y otras publicaciones, *dando a conocer* la historia de los distintos géneros musicales como así también las fiestas

⁸⁴(Villa de María del Río Seco, Córdoba, 13 de junio de 1874-San Fernando, Buenos Aires, 18 de febrero de 1938) fue un poeta, ensayista, cuentista, novelista, dramaturgo, periodista, historiador, pedagogo, docente, traductor, biógrafo, filólogo, teósofo, diplomático y político argentino.

populares, ceremonias tradicionales y costumbres de las diferentes regiones con los que se relacionan (Díaz 2009: 92).⁸⁵

Con la publicación de trabajos claves como los “cancioneros populares” de Juan Alfonso Carrizo⁸⁶ entre 1928-1941, la Música Tradicional Argentina de Isabel Aretz,⁸⁷ en 1946, y el Folklore del Carnaval Calchaquí de Cortazar, en 1949, “el Norte” se consagró como el lugar donde las tradiciones nacionales permanecían vivas y donde residía el verdadero espíritu de la argentinidad (Chamosa 2012: 12). Según este autor, el trabajo de los folkloristas académicos como Isabel Aretz y Carrizo, se encargó de construir este arquetipo mientras que los folkloristas mediáticos, los educadores, los miembros de peñas y los organizadores de festivales se encargaron de difundirlo hasta convertirlo en una creencia compartida para la mayoría de la población.

En paralelo al campo académico, la formación de un mercado masivo para el consumo de música popular y el desarrollo de una industria cultural capaz de proveerlo, convergieron con un sistema de productores profesionales de música para ese mercado formado por un conjunto de artistas con trayectorias similares. En ese marco fue gestándose un sistema de consagración propio del campo del folklore, en la medida en que no podía reducirse a los mecanismos de la industria cultural, ni a los criterios valorativos de los folklorólogos y musicólogos, ni a las normas estéticas de los nacionalistas (Díaz 2009: 75).

Peronismo y Folklore

Según Díaz (2009), el peronismo no sólo se vincula con el aumento en la capacidad material de consumo que fundó un mercado para el folklore, sino que también

⁸⁵ Se publicaron regularmente, con letra y partitura, recopilaciones o creaciones de folkloristas como Chazarreta. Pero no se trataba solamente de publicar las canciones, sino de ponerlas en valor, junto a la obra de “difusión argentinista” sobre la base de criterios explícitos vinculados a lo sano, lo hondo y lo prístino de las tradiciones folklóricas (Díaz 2009:78). Por otra parte, los escritos de Vega, junto con otros folkloristas, en revistas especializadas en folklore generaba un efecto legitimador y, contribuía a la construcción de una genealogía del campo que permitía enlazar el canto de Yupanqui con las recopilaciones de Chazarreta, y todo el conjunto con el circo criollo, la poesía gauchesca, el Romanticismo, etc. (Díaz 2009: 86).

⁸⁶ (1895-1957) fue un investigador argentino de la poesía oral, uno de los más importantes de América. Combinó el trabajo de campo, o de recolección directa, con la investigación erudita.

⁸⁷ (1909-2005), fue una compositora, investigadora, escritora y etnomusicóloga argentina nacionalizada venezolana.

desarrolló amplias políticas activas de apoyo a la Ciencia del Folklore, a la difusión de las producciones de los folkloristas y a la enseñanza del folklore en las escuelas, que tuvieron un fuerte impacto en la conformación del campo. Sin embargo, como de hecho lo venimos trabajando, esta coyuntura se inscribe en un contexto que se retrotrae algunos años.

El IALF se creó en 1941 durante el gobierno de la Concordancia, una alianza formada por el Partido Demócrata Nacional, la Unión Cívica Radical y el Partido Socialista Independiente que tenía a la cabeza a Roberto M. Ortiz y al catamarqueño Ramón A. Castillo como vicepresidente, y que luego sería presidente hasta junio de 1943 cuando el Grupo de Oficiales Unidos (GOU) realizó un golpe de estado. Según relata Chamosa (2008; 2012), Castillo mantenía una estrecha relación con Ernesto E. Padilla, terrateniente azucarero tucumano. La injerencia directa de Padilla y la elite azucarera en las políticas educativas a nivel nacional, facilitó la tarea de investigación de folkloristas como Alfonso Carrizo, entre otros, así como la aplicación del folklore en la enseñanza de todo el país (Chamosa 2012: 82). En 1943, los oficiales al mando del área de telecomunicaciones del gobierno de facto pusieron en marcha un plan para nacionalizar y “moralizar” los contenidos radiofónicos disminuyendo en gran medida la autonomía de los programadores. Específicamente, las emisoras debían dedicar un mayor espacio al folklore, entre los diversos géneros que cumplieran con las normas moralizantes, al programar música argentina (Chamosa 2012: 111). Este autor propone que el nacionalismo católico estaba fuertemente instalado en el gobierno de facto instaurado por el GOU en 1943. En ese contexto, Gustavo Martínez Zuviría,⁸⁸ que era el director de la Biblioteca Nacional, ocupó por un tiempo el Ministerio de Educación dando un fuerte apoyo al folklore académico. A través del Poder Ejecutivo de la Nación crea, por decreto del 20 de diciembre de 1943, el Instituto Nacional de la Tradición (luego llamado Folklórico y actualmente llamado Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano –INAPL-), nombrando a Juan Alfonso Carrizo como director y a Manuel Gómez Carrillo como vicedirector. También desde allí crea el Instituto de Musicología Nativa, que surgió el 10 de agosto de 1944 sobre la base de una sección de Musicología Indígena que ya funcionaba en el Museo Argentino de Ciencias Naturales bajo la responsabilidad de Carlos Vega -actualmente Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega- (Pérez Bugallo 2002; Chamosa 2012). A partir de ese momento Vega es

⁸⁸ Escritor cordobés que utilizaba el seudónimo de Hugo Wast.

catapultado por algunos autores, como el impulsor de la Musicología en nuestro país. Estos institutos se convirtieron en sedes para los becarios argentinos y de otros países latinoamericanos que recibían fondos de la Comisión Nacional de Cultura, cuya comisión de folklore incluía al propio Carrizo. Fue así como de la mano del nacionalismo católico, la visión conservadora del folklore criollo logró institucionalizarse (Chamosa 2012: 112). En 1945 se creó la Comisión Nacional de Folklore y Nativismo con el objetivo de llevar el folklore a las escuelas primarias. Su primer director fue Athos Palma. Un año después el folklore es incluido también en los programas de música de los colegios secundarios nacionales y normales (Pérez Bugallo 2002: 7).

En el año 1948, se crearon la Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía para producir material audiovisual nativista, y la Escuela Nacional de Danzas. Más tarde se organizó en el ámbito legislativo la Comisión Nacional de Folklore (Portorrico 1997 en Díaz 2009: 68). El decreto 33.711 de 1949, en línea con las políticas radiofónicas del golpe de 1943, reglamentó la obligatoriedad de la difusión de música nacional en una proporción equitativa a la música extranjera, lo cual multiplicó la demanda de producciones argentinas por parte de las grabadoras, las radios y las salas de espectáculos generando mejores condiciones para la producción de música folklórica. Una de las iniciativas del gobierno peronista en relación al folklore que destaca Díaz (2009) fue el apoyo deliberado al desarrollo de la llamada Ciencia del Folklore, debido a que favorecía la afirmación del discurso nacionalista. Para este autor el peronismo contribuyó a que el estudio del Folklore se consolidara como la principal fuente de legitimación intelectual de la práctica profesional de la música y las danzas folklóricas. El peronismo tomó elementos nacionalistas que fueron reapropiados y resignificados, y tuvieron importancia en sus estrategias discursivas (Díaz 2009: 69). Estas políticas consideraban que si “el pueblo” era el protagonista de la historia, era una tarea patriótica el rescate de sus tradiciones, vinculadas esencialmente con la identidad nacional basada en la tradición hispánica. Esta línea seguía Juan Alfonso Carrizo cuando asumió como director del Instituto Argentino de la Tradición durante el gobierno del GOU. El gobierno peronista continuó con esta línea de difusión de esas tradiciones folklóricas, sin distinguir si se trataba de "auténtico folklore" o de "proyecciones folklóricas"⁸⁹ tanto en la escuela

⁸⁹Término utilizado por Raúl A. Cortazar para designar danzas, canciones y poesías creadas por compositores urbanos principalmente provincianos pero residentes en las grandes ciudades quienes reinterpretan a su manera formas y contenidos del folklore musical que son difundidos por los medios de comunicación de masas a todo el país. Gran parte de la música a la que actualmente se aplica el adjetivo de "folklórico" consiste, en realidad, en este tipo de adaptaciones ciudadanas. Confundirla con el folklore es

como en los medios de comunicación. Esa diferenciación no era pertinente a los fines de la afirmación de la identidad y de la unidad nacional, de suma importancia en su estrategia hegemónica que buscaba la construcción de nuevas subjetividades. En este sentido tampoco resultaban pertinentes las diferencias regionales debido a que la masa de los trabajadores estaba compuesta por personas que venían de "todos los puntos del país", del mismo modo, todas las tradiciones y todas las músicas tenían lugar en el colectivo y, como había sido planteado por Ricardo Rojas con anterioridad, cada una de ellas representaba "lo nuestro", por muy ajena que pudiera resultarle a cada uno en particular. Aunque para Díaz no sería correcto interpretar la adopción del folklore por parte de las masas populares como una simple respuesta a la manipulación oficial, sino que se trataría más bien de una apropiación popular en la que intervenían diversos factores. Según este autor, el proyecto político cultural del peronismo, apuntaba a construir y consolidar una "identidad" y una "unidad nacional" que incluía a los sectores populares, coincidía con los intereses de la industria cultural que requería de mercados masivos y unificados para consolidarse (Díaz 2009: 73). La difusión y el consumo del folklore fue uno de los espacios en que se articularon el proyecto político cultural del estado y los intereses objetivos del mercado. Díaz (2009) propone que a partir de la emergencia del peronismo en conjunto con el fenómeno social de las migraciones masivas del campo a la ciudad y los conflictos políticos que se generaron a partir de esos años, es posible observar la compleja articulación entre el peronismo y un nuevo proletariado que produjo algunos cambios duraderos en el desarrollo de lo que Díaz denomina, siguiendo a Bourdieu, "el campo del folklore" y que tuvo una gran importancia en la conformación del paradigma discursivo clásico del folklore (Díaz 2009: 64).

Resumiendo, en los años '40 se produjo una articulación entre una industria cultural que venía creciendo y madurando desde los años 20, un campo del folklore bastante desarrollado para generar una oferta de música popular producida profesionalmente, y un público en condiciones económicas de consumir y apropiarse de esa música. Ese público con capacidad de consumo, incluido en un mercado con mejores condiciones laborales, y que se sentía identificado con las tradiciones provincianas que recreaban los artistas del folklore, hizo posible el sostenimiento de los distintos modos de

un error afirma Pérez Bugallo, pero un error muy común dado que desde los inicios del proceso, los medios difundieron esas expresiones musicales junto con este rótulo equivocado, y ambas cosas adquirieron en pocos años una gran popularidad (Pérez Bugallo 2002: 1)

circulación de las canciones que le darían su fisonomía definitiva al campo del Folklore (Díaz 2009: 67). Díaz destaca la voluntad de construcción de un colectivo nacional a partir de la confluencia de las identidades provincianas. Esa voluntad ya estaba en el discurso de los nacionalistas de los años 20, y que dio lugar a políticas estatales concretas durante el peronismo, fue tomando una forma en la década del 60, en el campo del folklore, que tuvo como consecuencia una manera, a partir de entonces dominante, de nominar al festival “nacional” (de Cosquín) como el lugar simbólico de encuentro de la “provincianía” (Díaz 2009: 87).

Estos años fueron de gran actividad para una nueva generación de folkloristas, y en sus aportes podemos ver la interpenetración disciplinar con la Antropología. Cortazar, en 1942, un año después de que se creara el IALF, elabora un esquema basado en el concepto de “sociedad folk” del antropólogo Robert Redfield como polo opuesto a la sociedad urbana. Fue Cortazar quien logró formalizar la teoría del folklore articulándola con el pensamiento de Bronislaw Malinowski, poniendo mayor énfasis en la dimensión antropológico-social de la investigación folklórica, frente al predominio de orientaciones vinculadas a la lingüística y la filología hispanista (Blache y Dupey 2007: 305). Cortazar tradujo al español en 1948 el libro de Malinowski “Una teoría científica de la cultura” - *The Scientific Theory of Culture*, de 1944- (Visacovsky 2002: 320). También fue director del Fondo Nacional de las Artes a partir de lo cual se financiaron varias investigaciones folklóricas. Al igual que Ricardo Rojas, concibió a la heterogeneidad cosmopolita como un peligro de disolución de las tradiciones ancestrales y por lo tanto de la nacionalidad. Cortazar propulsó la inserción de la disciplina en los medios académicos, y organizó cursos y seminarios en el Museo Etnográfico y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA a partir de los cuales se sentaron las bases para que en 1955 se creara la Licenciatura de Folklore en esa institución, la cual incluía prácticas de investigación de campo y la realización de una tesis. Esta carrera, aunque de corta existencia, sirvió de antecedente para la Licenciatura en Ciencias Antropológicas, creada en 1958, que entonces tenía tres orientaciones: Arqueología, Etnografía y Folklore. En esta última área las materias básicas eran Folklore General, Folklore Argentino y un Seminario (Blache y Dupey 2007: 305).⁹⁰

⁹⁰ Aun sin ser conscientes de los alcances de sus propuestas teóricas, estos folkloristas proponían sus planteos alrededor de los valores sustentados por la oligarquía agro-ganadera; dejan ver una posición elitista desde la cual analizan determinadas manifestaciones culturales. Según Blache (1992) la añoranza movió a muchos a emprender una cruzada de rescate del folklore por circunscribirlo a expresiones en vías de desaparición, pero estas propuestas teóricas carecen de fuerza explicativa para interpretar los profundos

Los personalismos y la inestabilidad política también influyeron en el desarrollo de las investigaciones folklóricas. Desde sus inicios y en distintos momentos, por resolución pública o privada se crearon institutos, museos, asociaciones y revistas folklóricas o se fomentaron y subsidiaron estos estudios. Algunas de estas iniciativas tuvieron una vida efímera. Muchas veces no se continuó con la labor comenzada por otros y por esto no se constituyeron políticas y proyectos a largo plazo. Es por ello que apoyos financieros para investigaciones o publicaciones se desvanecían a la muerte del gestor o patrocinador inicial o ante los frecuentes vaivenes de las políticas culturales o económicas (Blache 1992: 83).

cambios que simultáneamente se estaban dando en la sociedad argentina, como el proceso de urbanización, las migraciones internas y la influencia cada vez más creciente de los medios masivos de comunicación.

PARTE 5

Evaluación de la experiencia, reflexiones finales y posibles líneas de continuidad del trabajo

En este informe me propuse dar cuenta de mi Práctica Profesional Supervisada en la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología de la FFyH-UNC, que se desarrolló a partir de la demanda inicial de hacer un relevamiento, organización y evaluación de la producción documental de los trabajos de campo desarrollados por los folkloristas del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore entre los años 1940 y 1950. En el transcurso de la primera parte presenté el espacio de la Reserva y lo que implica dicha denominación, la demanda planteada por la institución y un primer diagnóstico realizado sobre las condiciones de la colección folklórica antes de comenzar la PPS. En la segunda parte planteé mi propuesta de intervención proponiendo como objetivos de la Práctica continuar con el proceso, que ya estaba en marcha, de conservación preventiva de los documentos, fichas musicológicas y discos fonográficos de la sección musicología de la colección de Folklore. A partir del diagnóstico realizado, surgió la posibilidad de difundir los resultados en los medios digitales de los que dispone la Reserva Patrimonial. Para ello explicité la metodología de conservación preventiva y cómo funcionan los Repositorios Digitales. Considero importante hacer hincapié sobre el potencial de estos últimos para difundir los conocimientos producidos por las Universidades Públicas y las implicaciones éticas que tenemos como estudiantes e investigador*s para construir una Ciencia Abierta. En el transcurso del tercer apartado describí las actividades y los procedimientos en las que consistieron mis Prácticas haciendo énfasis en el proceso de carga al Repositorio Digital.

Finalmente en el apartado número cuatro me dediqué a problematizar antropológicamente las trayectorias de las fichas musicológicas y los discos de pasta que contienen las recopilaciones registradas principalmente por Julio Viggiano Esaín. Partiendo del caso del IALF, en este punto fue posible realizar un análisis de las vinculaciones entre la metodología utilizada en el Gabinete de Musicología y lo que nos pueden decir los géneros y los cancioneros presentes en las fichas musicales y los audios recopilados sobre la conformación de un orden nacional para desde allí reflexionar finalmente sobre la relación entre Folklore, Antropología y Nación. Al respecto me gustaría agregar que

podría pensarse al Folklore y sus sujetos como el otro constitutivo de la Nación, ese otro interno sobre el cual pretendían erigir la nación los folkloristas del IALF en el periodo del trabajo de conformación de la colección folklórica entre 1941 y 1956, como contextualizamos en la parte 4 del presente informe.

En su texto del 2002 “Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina”, Claudia Briones propone que en este país la racialización de lo indígena y de su contraparte nacional "lo no indígena" se percibe con mayor claridad en lo que ella entiende como etapa avanzada de des-indianización o "acriollamiento", un proceso que se circunscribe en lo que esta autora define como la hipótesis de blanqueamiento (Briones 2002: 71). Briones considera que el blanqueamiento indígena es un proceso unidireccional que, amalgamando el ingreso a la civilización, la argentinización y la ciudadanización, no admite vuelta atrás. En este punto se podría plantear un paralelismo con los folkloristas del IALF, que observaban una perdurabilidad de las "esencias" ancladas en un "pasado superado" de l*s sujet*s folklóric*s. Según esta lógica, podrían quedar algunas supervivencias de ese pasado pero que su desaparición sería inevitable, por lo que se trató de conservar su "esencia" a partir de las recopilaciones. Briones propone con respecto a los grupos indígenas del presente, pero aplicable a los folkloristas del Instituto, que ciertos sentidos sobre lo "primitivo" y lo "civilizado" se encuentran implícitos en la unidireccionalidad del blanqueamiento, y que contribuyen al planteamiento de la imposibilidad de transitar el camino en reversa (Briones 2002: 72). ¿En qué me hace pensar esto con respecto de los folkloristas? En que en ese momento histórico, se planteaba que por el desarrollo de la modernidad los valores propios de la argentinidad se estaban perdiendo, y veían en l*s sujet*s folklóric*s la representación de esos valores que ellos querían preservar y reproducir. La disolución de la identidad nacional podía pensarse como una posibilidad, en la época de los folkloristas del IALF, debido a las grandes olas de inmigrantes llegados al país y las migraciones internas masivas desde el campo a la ciudad por lo cual sus objetivos de investigación se centraban en la preservación y en la difusión de que era necesario mantener ciertas tradiciones - inventadas diría Hobsbawm- que provenían del pasado y se encontraban en vías de desaparición pero que consideraban que eran importantes para mantener la unidad nacional, la comunidad imaginada de la que habla Benedict Anderson.

Briones propone en una nota al pie que no niega la existencia y cíclica emergencia de corrientes de revisionismo político, historiográfico o antropológico que han buscado y

buscan colocar a sectores populares rurales (gauchos y criollos de ascendencias mixtas) y urbanos/urbanizados ("cabecitas negras") como arquetipos del "ser nacional", pero aclara que en la historia del país han sido pocas las veces en que estas corrientes revisionistas "han logrado convertirse en eje de las elites morales que patrullan y cincelan a su imagen y semejanza los atributos del "argentino-tipo" que conformaría la base social del modelo hegemónico de nación" (Briones 2002: 79).

Por otra parte me parece importante destacar que la lectura del libro de Viggiano Esaín sobre la Escuela Musicológica Argentina (1948), me permitió entender que las fichas musicológicas eran más que partituras porque incluían un análisis musicológico, esto me permitió cambiar la denominación de este registro tanto en el archivo físico como en el repositorio digital.

La investigación antropológica que desarrollé en este informe sirve como complemento para quienes consulten las fichas y audios subidas al Repositorio Digital para conocer el contexto de producción y la trayectoria posterior de estos documentos y objetos. Por otra parte, quedan abiertas varias posibles líneas de continuación de este trabajo como la digitalización, subida al Suquía e investigación sobre los periódicos de folklore a los cuales estaba suscrito el IALF. También profundizar en el estudio de las fichas de campo que contienen las fotografías tomadas durante los viajes de recolección y que por los derroteros de la colección se encuentran actualmente en la Sección Americanistas de la Biblioteca de la FFyH-Psicología. Otro punto que es viable para seguir investigando es la trayectoria de la colección desde el momento en que se dividió entre el Instituto de Estudios Americanistas y el Instituto de Antropología, en un primer momento y sus cambios posteriores durante la conformación del actual Museo de Antropología.

El Folklore es un área de vacancia en la Antropología de Córdoba, a pesar de que hay una profunda conexión entre estas disciplinas y de que fue una de las primeras formas de hacer Antropología en la provincia. Esto constituye al Folklore como un antecedente de nuestra disciplina a tener en cuenta en este momento en el que se están por cumplir 10 años de la conformación de la Licenciatura en Antropología en la UNC. Mi objeto de estudio es sólo una parte del acervo patrimonial del actual Museo de Antropología, y para comprender y aportar, en definitiva, a la Historia de la Antropología en Córdoba, es importante delinear los procesos, conflictos y agentes involucrados en la conformación de las colecciones fundadoras de esta institución. Considero que las Prácticas

Profesionales Supervisadas son una buena oportunidad para concluir esta etapa de formación de grado, y que nos permite como estudiantes desarrollar experiencia y ampliar nuestros antecedentes laborales. En el caso de la Reserva Patrimonial contribuyendo al estudio, la conservación, la visibilización, la difusión, la puesta en valor y la transferencia de conocimientos a diferentes comunidades desde el acervo patrimonial etnográfico y arqueológico del Museo de Antropología de la UNC.

A su vez considero que las PPS son un puntapié inicial para abrir el campo de la Antropología en Córdoba y que permiten dar a conocer, a una amplia gama de instituciones, la diversidad de roles y aportes que permite el ejercicio profesional de la Antropología.

Para concluir considero a este informe un insumo que podría ser trasladado a otros formatos como talleres de música o de danza. Podrían generarse publicaciones escritas en un lenguaje accesible al público en general que implica un trabajo extra de traducción del lenguaje académico que habitualmente utilizamos para la investigación. Por último podría generarse contenido audiovisual para difundir por una parte el proceso y la importancia de la conservación preventiva de los documentos y por otra, para difundir los resultados que arrojó la investigación con perspectiva antropológica sobre estos documentos y objetos.

Bibliografía

- Abadal, Ernest (2012). Acceso abierto a la ciencia. Barcelona: Editorial UOC.
- Anderson, Benedict. 1983 (1993). Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Ed. Fondo de cultura económica. México, D.F.
- Blache, Martha (1992). Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual. Runa. Vol. 20, núm. 1.
- Blache y Dupey (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII. Buenos Aires.
- Bocco, Andrea Alejandra. (2009). Tensiones entre proyectos intelectuales, políticas estatales y emergencia de las masas en los cancioneros populares. *Anclajes* XIII, 13, pp.27-40.
- Bonnin, Mirta (2007). La trama de las funciones museológicas en la gestión de las colecciones: el caso del Museo de Antropología (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Tesis de Maestría en Museología. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Briones, Claudia (2002) Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de Aboriginalidad y Nación en Argentina. Revista RUNA, Universidad de Buenos Aires, XXIII: 61-88.
- Chamosa, Oscar. (2008). Indigenous or Criollo. The Myth of White Argentina in Tucumán's Calchaqui Valley. *Hispanic American Historical Review* 88:1. Duke University Press.
- Chamosa, Oscar. (2012). Breve historia del folklore argentino (1920-1970): Identidad, política y nación. Ed. Edhasa. Buenos Aires.
- De Carli, M. C. (2012). Los estudios folklóricos en el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera" de la Universidad Nacional de Córdoba, 1941-1957. Inédito.
- Díaz, Claudio (2009). Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino. Ed. Recovecos. Córdoba.
- Escolar, Diego (2007). *Los dones étnicos de la nación. Identidades huarpe y modos de producción de soberanía en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.

- Espósito, Fabio y Di Croce, Ely (2013). Un archivo del folklore nacional: La Encuesta de Magisterio de 1921. VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3849/ev.3849.pdf
- Giudicelli, Christophe (2017) “Altas culturas”, antepasados legítimos y naturalistas orgánicos: la patrimonialización del pasado indígena y sus dueños. (Argentina 1877-1910). Daniela Gleizer y Paula López Caballero (dir.). Nación y alteridad. Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional, (pp. 243-284) México, UAM/EEYC.
- Hobsbawn y Ranger (Eds.). 2002 (1983). La invención de la tradición. Ed. Crítica. Barcelona.
- Hocsmán, Salomón (2001). La obra arqueológica de Antonio Serrano en las regiones del Noroeste y Litoral argentinos entre 1920 y 1970. Revista Mundo de antes N° 2. Instituto de Arqueología y Museo (UNT).
- Izeta, Mateo, Prado y Mignino (2017). Repositorio Institucional Digital Temático SUQUÍA. Museo de Antropología, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Kopytoff, Igor (1991). La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso. En Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Editorial Grijalbo.
- Lázari, Axel (2004) Antropología en el Estado: el Instituto Étnico Nacional (1946-1955). Federico Neiburg y Mariano Plotkin (compiladores). *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 203-229.
- Levi-Strauss, Claude. 1995 (1958). Antropología estructural. Ed. Paidós. Barcelona.
- Michalsky, Stefan (2006). Preservación de las colecciones en Cómo administrar un museo: Manual práctico. ICOM, París.
- Mujica, Paloma. (2002). Conservación Preventiva para Archivos. Centro Nacional de Conservación y Restauración / DIBAM. Santiago de Chile.
- Pérez Bugallo, Rubén (2002). Tradicionalismo, Nativismo y Proyección Folklórica en la Música Argentina: labor y huella de los Gómez Carrillo en Revista La Fundación Cultural N° 12. Santiago del Estero.
- Portilla Romero, C. (2014). La digitalización y la conservación preventiva como

herramientas para el registro, exposición y almacenaje de obras sobre papel.
<http://hdl.handle.net/10251/49595>.

- Redfield, John 1961 (1926). Música: Ciencia y Arte. Eudeba.
- Rockwell, Elsie (1986). Reflexiones sobre el proceso etnográfico (1982-1985). Documento DIE. Departamento de Investigaciones Educativas, Centro de Investigaciones y Estudios Avanzados del IPN.
- Suber, Peter (2015). Acceso Abierto. México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Vega, Carlos (1944). Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore. Ed. Losada.
- Vega, Carlos (1981). Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Viggiano Esaín, Julio (1948). Escuela musicológica argentina. Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore “Dr. Pablo Cabrera”. Córdoba.
- Viggiano Esaín, Julio (1948). Instrumentología musical popular argentina: vigencias de origen indígena. Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore “Dr. Pablo Cabrera”. Córdoba.
- Viggiano Esaín, Julio (1969). Cancionero Popular de Córdoba, tomo I, Poesía tradicional. Coplas. Instituto de Estudios Americanistas, Universidad Nacional de Córdoba.
- Visacovsky, Sergio E. (2002) Santiago Bilbao y el Folklore como pasaje a una antropología de gestión estatal en Historia y estilos de trabajo de campo en la argentina. Sergio Visacovsky y Rosana Guber compiladores. Editorial Antropofagia

Anexo 1: inventario de Fichas musicológicas

N°	Fecha	Lugar	Género	Especie	Descripción
2	03/03/1944	-	-	Gato	Triple con guitarra. Eloy Ceballos, 76 años, nacido en Villa Forester. Martiniano Cordero, 41 años, n. en Salsipuedes.
5	-	-	-	Estilo	Canto y guitarra. Martiniano Cordero, n. en Salsipuedes. 41 años
6	-	-	-	Estilo	Canto y guitarra. Martiniano Cordero, n. en Salsipuedes. 41 años
7	-	-	-	Estilo	Canto y guitarra. Martiniano Cordero, n. en Salsipuedes. 41 años
8	16/07/1946	Córdoba (Argentina)	Canción	Yaraví	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
9	16/07/1946	Córdoba (Argentina)	Danza	Carnavalito	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
10	16/07/1946	Córdoba, Argentina	Canción	Yaraví	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
12	16/07/1946	-	-	Gato	Sin información. En el reverso hay un Yaraví escrito en lápiz, tomado a Justino Prudencia Arias, quena, Julio Viggiano Esain
17	23/07/1946	Córdoba	Danza	Baile indígena	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
18	23/07/1946	Córdoba (Argentina)	Danza	Baile indígena	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
20	23/07/1946	Córdoba (Argentina)	Danza	Baile indígena	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
21	23/07/1946	Córdoba (Argentina)	Danza	Baile indígena	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
22	01/05/1947	Córdoba	Canción	Estilo	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
23	01/05/1947	Córdoba	Canción	Estilo	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain

24	01/05/194 7	Córdoba	Canción	Milonga, cifra, payada de contrapunto	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
25	01/05/194 7	Córdoba	Canción	Milonga, cifra, payada de contrapunto	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
26	01/05/194 7	Córdoba	Canción	Milonga, cifra, payada de contrapunto	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
27	01/05/194 7	Córdoba	Danza	Bailecito	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
28	01/05/194 7	Córdoba	Danza	Chacarera	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
29	01/05/194 7	Córdoba	Danza	Chacarera	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
30	01/05/194 7	Córdoba	Canción y baile	Zamba o cueca	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
31	01/05/194 7	Córdoba	Danza	Jota	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
32	10/07/194 7	Córdoba	Danza	Gato	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
33	10/07/194 7	Córdoba	Danza	Gato	Las mismas características del N° 32. Se lo llama gato Rengo por su irregularidad morfológica
34	12/07/194 7	Córdoba	Canción	Milonga, cifra, payada de contrapunto	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
35	12/07/194 7	Córdoba	Canción	Milonga, cifra, payada de contrapunto	Datos generales: Los mismos de la ficha musical N° 34 y de la historia N° 35 (5ta sesión).
36	12/07/194 7	Córdoba	Canción	Milonga, cifra, payada de contrapunto	Similar a las N° 34, 35 etc. Repetida indefinidamente al compás de los versos.
37	12/07/194 7	Córdoba	Danza	Prado	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
38	12/07/194 7	Córdoba	Danza	Ranchera	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
39	03/08/194 7	Córdoba	Baile	Chamamé	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
40	03/08/194 7	Córdoba	Baile y canción	Chamamé	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain

41	03/08/1947	Córdoba	Baile y canción	Chamamé	Las mismas características del N° 40 salvo en el sistema rítmico, dipódico binario, pies subdivididos, puntillados y contraídos. Anacrusis internas; caudas femeninas y masculinas, valores irregulares.
42	03/08/1947	Córdoba	Baile	Chamamé	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain
43	1945	Córdoba	-	Canción popular japonesa	Recogida a Alfredo Nihoul en 1945, en Córdoba. Medio de Ejecución: Canto. Colector: Julio Viggiano Esain
44	julio de 1953	La Colonia, Salsipuedes, dep. Colón, Córdoba.	-	Jota	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain. Incompleto
45	1948	Córdoba	Canción y baile	Chacarera	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
46	mayo de 1949	Pocho (Córdoba)	Canción	Estilo	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
47	diciembre 1948	Pocho (Eva Perón)	Baile o danza	Baile cantado	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain. Incompleto
48	1947	-	-	Chacarera	Recogida a Miguel Angel Figueroa, de Las Peñas (Totoral), en 1947. Colector: Julio Viggiano Esain. Medio de Ejecución: Canto y guitarra.
49	diciembre de 1948	Las Peñas, dep. Totoral, Córdoba.	Baile	Los Aires	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
50	diciembre 1949	Las Peñas (Totoral) Córdoba.	Canción y baile	Jota	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
51	diciembre de 1949	Las Peñas, departamento Totoral, Córdoba.	-	Jota	Ejecutante: Miguel Angel Figueroa. Lugar de Colección: Las Peñas departamento Totoral, Córdoba. Fecha: diciembre de 1949. Colector: Julio Viggiano Esain. Medio de Ejecución: Canto y guitarra.

52	diciembre de 1949	-	Canción y baile	Triunfo	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
53	diciembre de 1951	Totoral (Villa General Mitre), dep. Totoral, Córdoba.	Canción	Canción de cuna (Arrorró)	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
54	diciembre de 1951	Totoral (Villa General Mitre) Córdoba.	Canción	Estilo	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
55	diciembre de 1954	Córdoba	Canción	Chamamé	Las mismas características del N° 41
56	diciembre de 1951	Las Peñas (dep. Totoral) Córdoba.	danza	Chacarera	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
57	1954	Ambul	-	Chacarera	Recogida a D. Delfín Chávez de Ambul, en 1954. Colector: Julio Viggiano Esain
58	-	-	Danza	Gato	Las mismas características del N° 32. Colector: Julio Viggiano Esain
59	julio de 1953	La Colonia, Salsipuedes, departamento Colón, Córdoba.	Baile	Gato	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
60	julio de 1953	La Colonia, Salsipuedes, departamento Colón, Córdoba.	Baile	Sombrero	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
61	agosto de 1954	Córdoba	Baile y canción	Caramba	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
62	1 de julio de 1947	-	Canción y baile	Zamba	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
63	1 de julio de 1947	-	Canción y baile	Zamba	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.

64	diciembre de 1949		Canción y baile	Triunfo	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
65	-	-	-	Escondido	No contiene información
66	-	-	-		En la misma partitura que la 65
67	diciembre de 1949		Canción y baile	Escondido	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
68	-	-	-	Jota criolla g)	g)
69	diciembre de 1954	Tulumba, departamento Tulumba, Córdoba		Jota criolla h)	Ejecutante: Rafael Amaya. Medio de Ejecución: Guitarra. Colector Julio Viggiano Esain
70	diciembre de 1949	Totoral (departamento Totoral, Córdoba)		Jota criolla e)	Ejecutante: Pedro Casas. Medio de Ejecución: Canto y guitarra. Colector Julio Viggiano Esain
71	diciembre de 1947	Los Hoyos, departamento Río Seco, Córdoba.		Jota cordobesa	Ejecutante: Joaquín Pineda. Medio de Ejecución: Canto y guitarra. Colector Julio Viggiano Esain
72	1 de mayo 1947	Córdoba	Baile	La Huella	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
73	diciembre de 1947	Alta Gracia (dep. Santa María) Córdoba	Baile y canción	La Palomita	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
74	diciembre de 1954	Alto de Flores (Tulumba) Córdoba.	-	La Palomita b)	Ejecutante: Pedro Córdoba. Medio de Ejecución: Canto y guitarra. Colector: Julio Viggiano Esain
75	agosto de 1954	Río Seco y Barrio La Carbonada (Córdoba)	-	Palomita c)	Medio de Ejecución: Canto y guitarra. Colector: Julio Viggiano Esain
76	agosto de 1954	San Jorge (Santa Fé)	-	La Golondrina	Medio de Ejecución: Canto y guitarra. Colector: Julio Viggiano Esain
77	1 de mayo 1947	-	Baile y canción	Cielito	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.

78	-	Villa Dolores, departamento San Javier, Córdoba	-	El Molinero	Este melograma tiene todas las características del melograma de chacarera N° 28, con deformaciones acéfalas y caudales.
79	1948	Piedra Pintada (Villa Dolores)	-	El Chañarcillo	Sistema tonal: I V I del menor. Todas las características del Cancionero Criollo Occidental. Datos generales: Esta versión se presenta trunca. Colector Julio Viggiano Esain
80	diciembre de 1954	Alto de Flores (Tulumba) Córdoba.	-	Baile del Pavo	Ejecutante: Pedro Córdoba, de 60 años. Medio de Ejecución: Guitarra. Colector: Julio Viggiano Esain
81	diciembre 1951	Totoral (Villa Gral Mitre) Córdoba	Canción	Canción de cuna	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
82	octubre de 1951	San Clemente, departamento Santa María, Córdoba.	Canción	Mambrú	Las mismas características de la N° 53. Tomada a Rosa Bengolea. Colector: Julio Viggiano Esain
83	enero 1950	San Clemente, departamento Santa María, Córdoba.	Canto de Ronda	Porotito	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
84	enero 1950	San Clemente, departamento Santa María, Córdoba.	-	Yo he perdido el do de mi clarinete	Similar a Porotito
85	enero 1950	San Clemente, departamento Santa María, Córdoba.	-	Los Pollitos	De unas características similares a los anteriores
86	1947	-	-	Si la reina de España muriera	Recogida del cantar popular anónimo en 1947. Colector: Julio Viggiano Esain

87	1947	-	-	De diez perros que tenía	Recogida del cantar popular anónimo en 1947. Colector: Julio Viggiano Esain
88	diciembre de 1951	Ciudad de Córdoba	Canción	Que llueva	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
89	diciembre de 1951	Las Peñas (Totoral) Córdoba	Canción	Arroz con leche	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
90	diciembre de 1951	Totoral (Villa General Mitre) Córdoba	Canción	Mantantirururan	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
91	diciembre de 1948	Villa del Rosario (dep. Río 2°, Córdoba)	Canción	Sobre el puente de Avignon	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
92	diciembre de 1954	Cura Brochero, dep. San Alberto, Córdoba.	-	Venid, venid, cristianos. Melodía Popular	Ejecutante: Leonor Holguin. Medio de Ejecución: Canto. Colector: Julio Viggiano Esain
94	diciembre de 1954	Cura Brochero, dep. San Alberto, Córdoba.	-	Via crucis	Tomado a Leonor Holguín, de 56 años. Medio de Ejecución: Canto. Colector: Julio Viggiano Esain
95	diciembre de 1954	Cura Brochero, dep. San Alberto, Córdoba.	-	Estaciones 1-3-5-7-9-11-13	Ejecutante: Leonor Holguin. Medio de Ejecución: Canto. Colector: Julio Viggiano Esain
96	diciembre de 1954	Cura Brochero, dep. San Alberto, Córdoba.	-	Estaciones 2-4-6-8-10-12-14	Ejecutante: Leonor Holguin. Medio de Ejecución: Canto. Colector: Julio Viggiano Esain
97	26 de julio	Córdoba	Baile	Huaynito	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
97 (2)	-	-	-	Mariquita	Sin información
98	23 de julio de 1946	Córdoba	Canción	Yaraví (Sarjantay)	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
99	-	-	-	Carnavalito (Arpa Indígena)	Sin información
100	23 de julio de 1946	Córdoba	Baile	Huaynito (Charango)	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.

101	23 de julio de 1946	Córdoba	Baile	Huaynito (Charango y Caja)	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
Partitura sin numerar (1)	septiembre 1954	La Carbonada, y Barrio San Vicente, ciudad de Córdoba	Baile	Caramba	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain.
Partitura sin numerar (2)	-	-	-	-	Sin información. Hay un mapa de Argentina con un punto marcado en la provincia de Corrientes.
Partitura sin numerar (3)	23 de julio de 1946	Córdoba (Argentina)	Danza	Baile Indígena	Análisis musicológico. Colector: Julio Viggiano Esain. Tiene una marca poco visible con el N° 18 y es casi idéntica pero tiene los Datos generales.
190	-	-	-	-	Imagen de publicación en blanco y negro. Músico andino con charango.
191	-	-	-	-	Imagen de publicación en blanco y negro. Músico andino con flauta.
Documento asociado	-	-	-	-	Plan u objeto fundamental de la sección musicología
Documento asociado	-	-	-	Relaciones	Inf: 68
Documento asociado				Relaciones	Inf: 174
Documento asociado				Relaciones	Inf: 174
Documento asociado				Relaciones	Inf: 200

Anexo 2: Documentos consultados

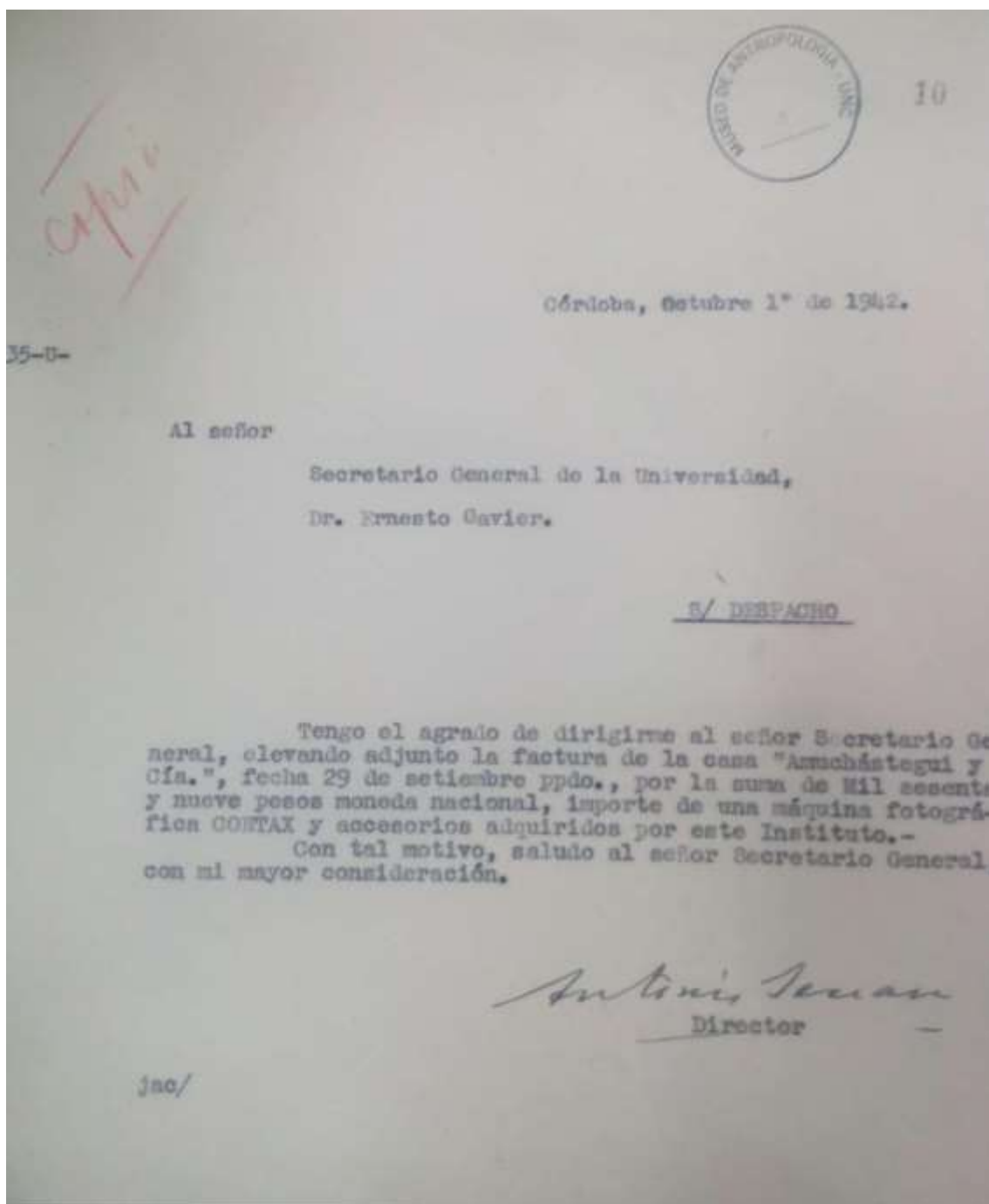


Figura 1. Correspondencia emitida al rectorado por la compra de cámara fotográfica



Córdoba

Córdoba, septiembre 10 de 1942.

n° 82.

Al señor

Rector de la Universidad,
Ing. Rafael Martínez.

V/ ESPARTE

Tengo el agrado de dirigirme al señor Rector, para informarle que, de acuerdo a sus instrucciones se están ultimando los trabajos que permitirán la inauguración oficial de este Instituto para la segunda quincena de octubre.

Para entonces el Instituto tendrá lista la exposición de su colección fundadora y disponible una discreta biblioteca. La confección de los ficheros se iniciará inmediatamente después.

La labor de investigación folklórica requiere la dedicación constante de un especialista que realice como tarea previa la recolección de costumbres, tradiciones, música, etc. En este campo el Instituto desea preparar el "Cancionero Popular de Córdoba" entre otras cosas.

Entre los hombres jóvenes de Córdoba que por su cultura general, conocimiento y vocación por el folclore, pueda ocuparse de esta tarea, es el señor Juan Bialet. El señor Bialet desde los primeros instantes ha vivido vinculado a este Instituto, interesado por el folclore y sus métodos de investigación. Creo me equivocarme al ver en el señor Bialet a un futuro especialista que hará honor a quienes ponen su fe en él.

El suscrito solicita del señor Rector que el señor Juan Bialet, actual auxiliar de Tesorería, pase a prestar servicios a este Instituto, en donde se le confiará la tarea de recolección del material folklórico de Córdoba y la organización, entre otras cosas, del "Cancionero Popular de la provincia de Córdoba".

Saludo al señor Rector con el mayor consideración.

Juan Bialet
Director

JMB/

Figura 2. Correspondencia emitida al Rector con motivo de recomendar a Juan Bialet Tizeira como investigador para preparar el "Cancionero Popular de Córdoba"

Figura 3. Correspondencia emitida al Rector con motivo de la inauguración del Museo Antropológico de la Universidad con la presencia de Carlos Vega

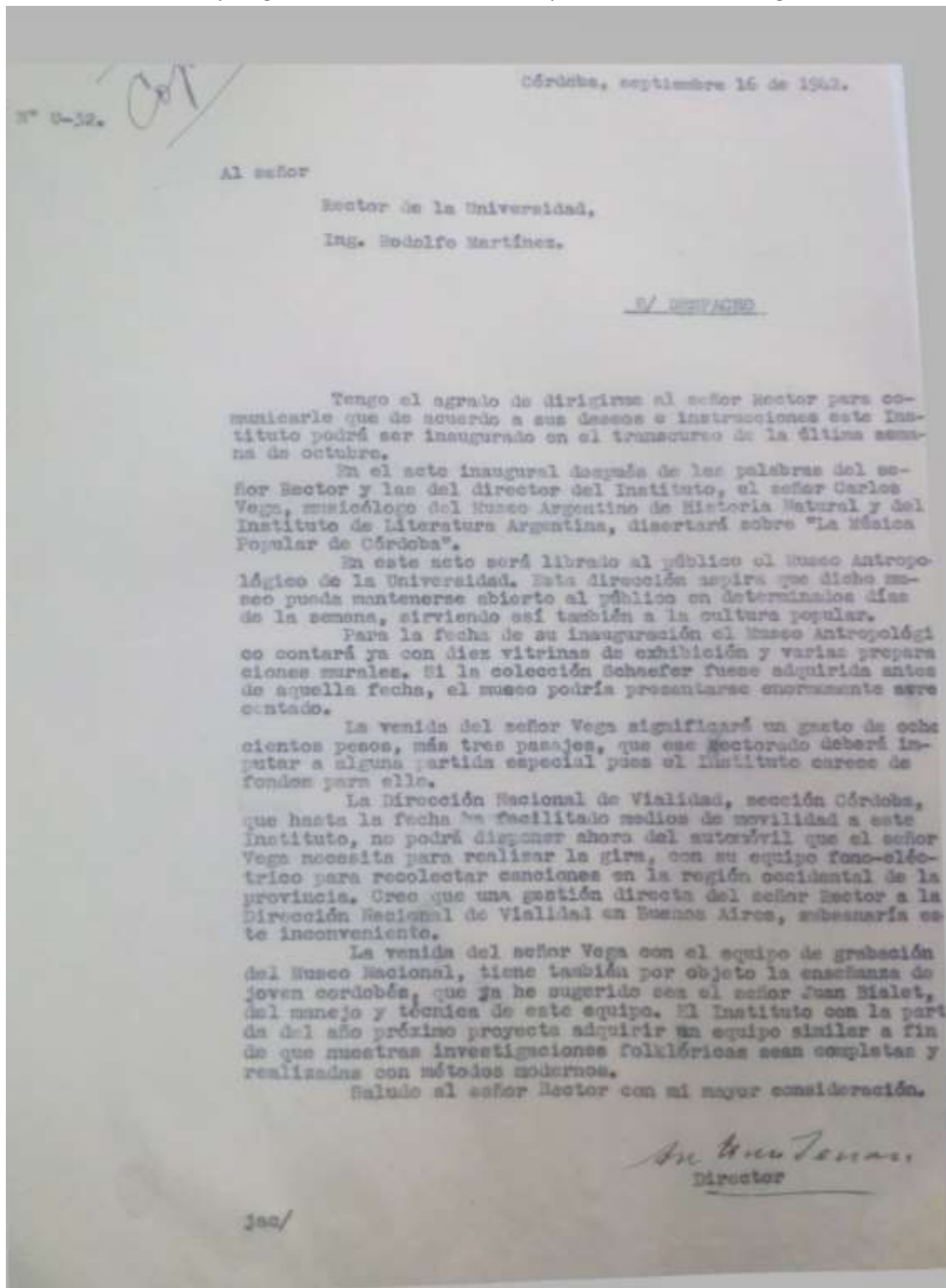
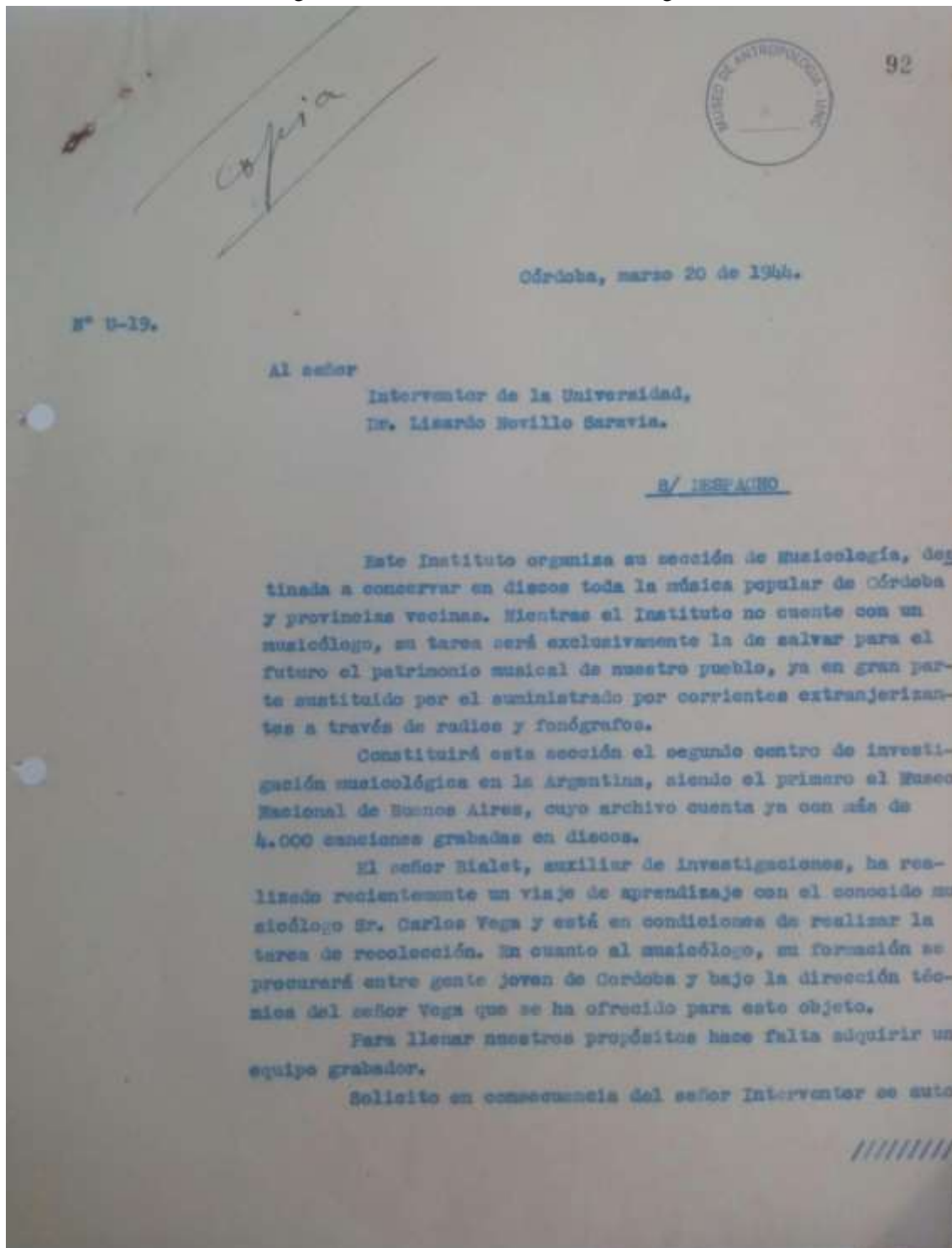


Figura 4. Correspondencia emitida al interventor de la universidad con motivo de la organización de la sección de Musicología





//////////

rice a este Instituto a llamar a licitación para adquirir un equipo de las siguientes características:

Grabador portátil 220 volts, corriente alterada 105 W. 60 ciclos. 4 válvulas -1- 6Y6- 2- 6J7- 1- 5Z46.-

Micrófono dinámico RCA Victor o equivalente. Pick-up reproductor y grabador por separado. Instrumento indicador de nivel de grabación. Control de tono. Parlante para reproducción. Enchufe para teléfonos de control. Que sea un aparato de marca.

Saludo al señor Interventor con mi consideración más distinguida.

Antonio Herrera
Director



LUTZ, FERRANDO Y CIA. S.A.

PRIMER INSTITUTO OPTICO OCULISTICO
ESTABLECIDO EN 1878

TRIPPLICADO

Universidad Nacional de Córdoba
Instituto de Arqueología Lingüística y
Folklórica
Córdoba, --

N.º 107
BC
CARGO

DEBE

CORDOBA , 31 de Marzo de 1948.--
SAN MARTIN 28

ESTE DOCUMENTO TIENE VALOR DE RECIBO NETO, Y AL CONTARLO PASARÁ EN ESTA FORMA TODA PERFORMA
DE ABONO DE UN PLAZO DE 30 DIAS DEBERÁ SER DEPOSITADO EN EL INTERÉS DEL 7% ANUAL LA MONEDA VIGENTE POR
SUERTE Y RIESGO DEL COMPROBANTE Y NO SERÁ APLICABLE EL INTERÉS DEL 7% ANUAL DE LAS 24 HORAS.

L. 10.200-10-44-T. 1. 1. 1.

Marzo. 27	1	C.F. BAZER.-- Hoja de papel transparente de 1.07x20 metros.--	\$ 17.50
" 19	6	C.F. BAZER.-- Cartas para archivo de negativos Leica. -- 1.80	\$ 1.80
			<u>\$ 28.30</u>
			S.K.d.O.

SON: VEINTE Y OCHO PESOS CON 30/100/1000 de 1.--

OPTICA - INGENIERIA - FOTOGRAFIA - CIRUGIA - RAYOS X - QUIMICA - FISICA

RUCURSALES EN CORDOBA - ROSARIO - TUCUMAN - SANTA FE - MENDOZA - LA PLATA - MAR DEL PLATA - AVELLANEDA Y RUCURSALES EN LA CAPITAL
TALLERES INDUSTRIALES TECNICOS ARGENTINOS "TITA"



DEAN FUNES 102
ESQ. RIVERA INDARTE
TELÉFONO 2130 Y 2127

OPTICA - FOTO - CINE - DIBUJO

ANTEOJOS Y LENTES
PARA CORRECCIÓN Y PROTECCIÓN
DE LA VISTA
—
ESPECIALIDADES OPTICAS
—
ARTICULOS DE DIBUJO
—
REVENDEDORES AUTORIZADOS
DE LA KODAK ARGENTINA LTA.
—
LABORATORIO PARA AFICIONADOS

Córdoba, abril 5 de 1943

Señor INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA, LINGUISTICA Y FOLKLORE
CIUDAD

DEBE

1	trípode metálico 6 secciones, cabeza giratoria para Contax	3	30.--		
1	marco con varilla de 7 cms., para retrato de Monseñor Cabrera	-	15.--		
				3	45.--

SON: CUARENTA Y CINCO PESOS N/ACIONAL DE C/LEGAL.--

TRIPPLICADO

RECIBIMOS EL IMPORTE
DE CASA AMUCHASTEGUI
M. Fabellas

				FACT N° 2177	
		Córdoba, <u>Junio 30</u> de 194 <u>3</u>			
		Señor <u>INSTITUTO ARQUEOLOGIA, LINGUISTICA Y FOLKLORE</u>		CIUDAD	
		Fact. n. 1200-1245		DEBE	
15-6	1 4	rollo n° 126 Kodak XI. p/. 36 expos. Kodak 120 V.	5.00	6.-- 22.--	28.--

SON: VEINTIOCHO PESOS N/ACIONAL DE C/L.--

CASA



DEAN FUNES 102
ESQ. RIVERA INDARTE
TELÉFONO 2130 Y 2127
C O R D O B A

ÓPTICA - FOTO - CINE - DIBUJO

FACT N° 2178

ANTEOJOS Y LENTES
PARA CORRECCIÓN Y PROTECCIÓN
DE LA VISTA

Córdoba, Junio 30 de 1945

ESPECIALIDADES ÓPTICAS

RECONOCIMIENTO AUTORIZADO
DE LA KODAK ARGENTINA S.A.

LABORATORIO PARA AFIJACIONES

PAPALES, TINTAS Y DIFERES
TÉCNICAS PARA EL DIBUJO

Señor INSTITUTO ARQUEOLOGIA, LINGÜÍSTICA Y FOLKLORE

CIUDAD

Fact. 1.800 **DEBE**

15	mts. pelif. 35 mm. Kodak II.	3.80		57.---
<u>QUINCUENTA Y SIETE PESOS W/N DE C/L.--</u>				

CASA



DEAN FUNES 102
ESQ. RIVERA INDARTE
TELÉFONO 2130 Y 2127
C O R D O B A

ÓPTICA - FOTO - CINE - DIBUJO

FACT N° 2176

ANTEOJOS Y LENTES
PARA CORRECCIÓN Y PROTECCIÓN
DE LA VISTA

Córdoba, Junio 30 de 1945

ESPECIALIDADES ÓPTICAS

RECONOCIMIENTO AUTORIZADO
DE LA KODAK ARGENTINA S.A.

LABORATORIO PARA AFIJACIONES

PAPALES, TINTAS Y DIFERES
TÉCNICAS PARA EL DIBUJO

Señor INSTITUTO ARQUEOLOGIA, LINGÜÍSTICA Y FOLKLORE

CIUDAD

Fact. 1.800 **DEBE**

15-3	4	ds. placas ilford 9 x 12	6.---		24.---
	1	" " " 12 x 16			8.---
					32.---
<u>TRICENTA Y DOS PESOS W/N DE C/L.--</u>					



MODELS MI-12701, MI-12702 PORTABLE DISC RECORDING EQUIPMENT INSTALLATION INSTRUCTIONS AND SERVICE DATA

SERVICE DIVISION • RCA MANUFACTURING COMPANY, INC. • CAMDEN, N. J., U. S. A.

A Service of the Radio Corporation of America

Electrical Specifications

Power Supply		
MI-12701.....		105-125 volts, 60 cycles
MI-12702.....		210-250 volts/105-125 volts, 50, 60 cycles
Power Consumption		
Amplifier.....		60 watts
Motor.....		70 watts
Input Impedance (Microphone receptacle).....		100,000 ohms
Load Impedance (At amplifier output socket).....		0.5Ω; 2.6; 7.1; 15; 27 ohms
Power Output (5% distortion).....		3 watts
Power Level (.006 watt Reference Level).....		27 db
Voltage Required for Cutter Head.....		1.5 volts
Maximum Input Level.....		-28 db
Average Overall Gain.....		100 db
Frequency Response.....		60 to 6,300 cycles
Record Lines Cut.....		112 Lines per inch
RCA Random Component		
(1) RCA-6J7.....	Voltage Amplifier	(3) RCA-6F6..... Power Output
(3) RCA-6J7.....	Driver	(4) RCA-5Y4-G..... Rectifier
SPEAKER		
Type.....		6-inch Permanent Magnet
Voice Coil Impedance.....		6 ohms at 400 cycles

Mechanical Specifications

Height.....	12 $\frac{1}{2}$ inches	Depth.....	17 $\frac{1}{2}$ inches
Width.....	15 $\frac{1}{2}$ inches	Weight.....	37 $\frac{1}{2}$ pounds

General Description

The MI-12701-12702 are portable type instantaneous disc recorders consisting of a turntable, cutter head, pickup head, 3 watt amplifier, dynamic speaker and MI-6228 type microphone. The turntable speed is 78 r.p.m. and the turntable will accommodate discs of any diameter from six to twelve inches. The MI-12701 Recorder is for use on 105-125 volts a.c., 60 cycles only. The MI-12702 Recorder is normally shipped connected for 220 volt 50 cycle operation. If it is desired to operate this unit on 110 volts, the power transformer connection may be changed to the 110 volt tap. If it is desired to operate this unit on a 60 cycle supply line, a 60 cycle drive pulley may be substituted for the 50 cycle pulley on the motor drive shaft. When the pulleys are changed, it may be necessary to adjust the position of the motor for proper turntable drive. See "Adjustments." It is recommended that RCA instantaneous Recording discs be used for recording with this equipment.

The equipment may also be used for playing standard 78 r.p.m. records. RCA Victor Green Shank Chromium Needles are recommended for this use.

This instrument will record and instantly play back records of the lacquer coated aluminum disc type. Either a steel or sapphire cutting tool may be used. The steel cutter is satisfactory for approximately 15 minutes of actual recording after which it must be discarded, while the sapphire can be used for approximately 12 hours of recording and then may be returned to the factory for re-sharpening. Records made with a sapphire cutter tend to have less surface noise than records made with a steel cutting tool, however, the surface noise is very low on records made with either type of cutter.



Figure 1.—MI-12701 Portable Recorder