

14

ESTUDIOS INDIANA

Los archivos de las (etno)musicologías

**Reflexiones sobre sus usos,
sentidos y condición virtual**

Miguel A. García (ed.)

ESTUDIOS INDIANA 14



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

Los archivos de las (etno)musicologías

Reflexiones sobre sus usos, sentidos
y condición virtual

Miguel A. García (ed.)



Gebr. Mann Verlag • Berlin 2023

Estudios Indiana

The monographs and essay collections in the Estudios Indiana series present the results of research on multiethnic, indigenous, and Afro-American societies and cultures in Latin America, both contemporary and historical. It publishes original contributions from all areas within the study of the Americas, including archaeology, ethnohistory, sociocultural anthropology and linguistic anthropology.

The volumes are published in print form and online with free and open access.

En la serie Estudios Indiana se publican monografías y compilaciones que representan los resultados de investigaciones sobre las sociedades y culturas multiétnicas, indígenas y afro-americanas de América Latina y el Caribe tanto en el presente como en el pasado. Reúne contribuciones originales de todas las áreas de los estudios americanistas, incluyendo la arqueología, la etnohistoria, la antropología socio-cultural y la antropología lingüística.

Los volúmenes se publican en versión impresa y en línea con acceso abierto y gratuito.

Editado por: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz
Potsdamer Straße 37
D-10785 Berlin, Alemania
e-mail: indiana@iai.spk-berlin.de
<http://www.iai.spk-berlin.de>

Consejo editorial: Andrew Canessa (University of Essex), Michael Dürr (Zentral- und Landesbibliothek Berlin), Wolfgang Gabbert (Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover), Barbara Göbel (Ibero-Amerikanisches Institut), Ernst Halbmayer (Philipps-Universität Marburg), Maarten Jansen (Universiteit Leiden), Ingrid Kummels (Freie Universität Berlin), Karoline Noack (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Heiko Prümers (Deutsches Archäologisches Institut), Bettina Schmidt (University of Wales Trinity Saint David), Gordon Whittaker (Georg-August-Universität Göttingen).

Jefa de redacción: Iken Paap (Ibero-Amerikanisches Institut)

Tipografía: Patricia Schulze, Iken Paap (Ibero-Amerikanisches Institut)

Información bibliográfica de la Deutsche Nationalbibliothek:

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie. Los datos bibliográficos están disponibles en la dirección de Internet <http://www.dnb.de>.

Pedidos

de la versión impresa: Gebr. Mann Verlag, Berliner Str. 53, D-10713 Berlin
<http://www.reimer-mann-verlag.de>

**Versión digital,
acceso libre:**

<http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones/estudios-indiana.html>

Impreso en Alemania ISBN 978-3-7861-2908-0
Copyright © 2023 Ibero-Amerikanisches Institut, Preußischer Kulturbesitz
Todos los derechos reservados



Índice

Introducción. El archivo: entre la polisemia y la virtualidad <i>Miguel A. García</i>	7
Un archivo en disputa <i>Juan Francisco Sans y Maríantonía Palacios</i>	29
Historias y reflexiones en torno a un archivo sonoro y sus roles en la investigación etnomusicológica argentina <i>Irma Ruíz</i>	47
El archivo sonoro y sus ausencias <i>Miguel A. García</i>	65
Archivos musicales: la reflexión teórica y la vivencia <i>Leonardo J. Waisman</i>	79
De Bruno Mars a Josquin des Prez. Archivos y reciclajes musicales en las eras de la imprenta e Internet <i>Alejandro Vera Aguilera</i>	89
Los archivos de andar por casa. El giro digital y la investigación de la música popular <i>Julio Arce</i>	107
El archivo como clave en la conformación de un canon: una lectura de la "Colección Miguel Franco" desde la archivística posmoderna <i>Juliana Guerrero</i>	125
Arquivos discográficos em movimento: mediação e produção de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses a partir de um estudo de caso <i>Pedro Aragão</i>	143
El archivo como laboratorio: el Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional de Argentina <i>Pablo Fessel</i>	161
Lecturas literarias en voz de sus autores: sobre el acervo fonográfico del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín <i>Susana González Aktories</i>	177
Un paseo por los archivos de etnomusicólogos en la Biblioteca Nacional de España <i>María Jesús López Lorenzo</i>	199
Los tuputisi de los artesanos de Walata Grande (Bolivia): ¿un archivo con poder? <i>Gérard Borrás</i>	215

Introducción.

El archivo: entre la polisemia y la virtualidad

Introduction. The Archive: Between Polysemy and Virtuality

Miguel A. García

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-6717-6479>

magarcia@conicet.gov.ar

Este libro reúne trabajos provenientes de distintas áreas del conocimiento que se interesan por aspectos de la fijación, la representación, el almacenamiento, la clasificación y la circulación de las expresiones sonoras –musicales y no-musicales–. A falta de un término con mayor capacidad denotativa, he optado por incluir en su título el de ‘(etno)musicologías’, con el propósito de hacer referencia a esa pluralidad de áreas, entre las que se encuentran la etnomusicología, la musicología histórica, los estudios de música popular y también otras que en ocasiones se vuelcan a pensar las músicas en sus más variadas dimensiones, como lo son los estudios sobre oralidad y la archivística. Justamente el uso de la parentética y el plural buscan resaltar esa diversidad de disciplinas y abordajes. El punto de confluencia de todos los trabajos aquí reunidos es **las músicas en situación el archivo**; concepto este último que, como se verá, ostenta múltiples significados. Con mayor o menor apego a los casos de estudio, con distintos niveles de empatía hacia la teoría y con diferentes maneras de articular la descripción y la interpretación, los trabajos interpelan reservorios de grabaciones sonoras –musicales y no-musicales–, partituras y saberes asociados a las músicas, para dar respuestas y abrir interrogantes sobre el poder y las políticas del archivo.

Los autores y autoras participan con sus contribuciones en el debate que eclosionó a fines de la década de 1990 en torno al archivo y a las prácticas, políticas, ideologías, imaginarios y tecnologías a él asociadas. Este debate tiene antecedentes de diversa procedencia. Por un lado, es la reverberación de las ideas de Michel Foucault sobre los nexos entre el archivo y el discurso (1968, 1969), y de la crítica de Dominick LaCapra (1985) al carácter fetichista que el archivo adquiere en la narrativa histórica. Por otro lado, se desarrolla como una parcela de la crítica al colonialismo y a la colonialidad que tuvo lugar en diferentes disciplinas, es decir, es también resultado de la crítica que denuncia el carácter eurocentrado del saber, como así también de sus dispositivos de generación, almacenamiento y validación de datos. Estos antecedentes se interceptan y potencian a fines de la década de 1990 con las ideas que Jacques Derrida exploya en su libro *Mal de archivo* (1997) y con su teoría deconstructivista en general. Unos pocos años después,

el debate sobre el archivo encuentra otros detonantes que redirigen la atención hacia nuevos derroteros y acogen las voces de disciplinas que hasta entonces no se habían interesado en el tema: la compulsiva datificación que acompañó el proceso casi masivo de digitalización y el surgimiento del entorno virtual con sus lógicas particulares de distribución y consumo. Todos estos desarrollos dieron origen a un escenario conocido como ‘giro archivístico’, a partir del cual el archivo se ubica en el centro de la agenda de las ciencias sociales y las humanidades y deja de ser el lugar donde solo se encuentran retazos del pasado. La palabra ‘giro’, a diferencia de los usos que recibió en otros casos, tales como en los llamados ‘giro lingüístico’ y ‘giro cultural’ –una suerte de encantamiento generalizado por los logros de la lingüística y la explicación culturalista–, refiere a un viraje de nuestras rutinas de investigación hacia una perspectiva que prioriza el desentramamiento de los poderes que constituyen y administran el archivo.

En las discusiones sobre el tema convergen varias disciplinas y tradiciones académicas. Se trata de un debate transdisciplinario que ha diversificado los sentidos del término ‘archivo’. Un recorrido por la bibliografía especializada revela que el término refiere a fenómenos muy diferentes: una institución, un conjunto de documentos, la Web en su conjunto, un reservorio virtual específico –como Spotify–, un dispositivo de control, un sistema que rige la aparición de los enunciados, un sitio de resguardo del pasado y la memoria, un *locus* de generación de conocimiento, una materia prima para la producción de arte, una superficie donde leer las políticas de la construcción del conocimiento, etc. Asimismo, el término ha sido empleado como metáfora, de manera tal que en la bibliografía frecuentemente encontramos prácticas, sitios y objetos abordados ‘como archivos’. Eric Ketelaar, en su artículo “Archival turns and returns” (2017), revela cómo el cuerpo, el arte, el genoma humano y YouTube, entre otros, han sido tratados como archivos. También, se han acuñado términos que parecen denominar su opuesto: *digital anarchival* (Ernst 2013), *anarchival society* (Jacobsen 2010) y ‘anarchivismo’ (Tello 2018). Estos neologismos, engendrados bajo cierto resquemor hacia la descentralización y el crecimiento cuantioso que presenta la información en el entorno virtual, son la contracara de la concepción que considera el archivo como el reino del orden, la centralización y la medida.

La polisemia tiene sus problemas. Como señaló Kate Eichborn, entre muchos otros estudiosos, “hay [...] un peligro en la aplicación excesiva del término” (2008, 3).¹ El peligro está en que se trate de una polisemia descontrolada que dificulte la comunicación. Ese es el caso de artículos en los que conviven diferentes definiciones del término ‘archivo’ sin que quien escribe se percate de ello y lleve a los lectores a navegar en la confusión o a tener que intervenir en la semántica del texto y alivianar esa polisemia acotando por sí mismos la variedad de significados. Pero la polisemia tiene sus ventajas cuando se manifiesta bajo cierto control. Ese es el caso de los artículos en los cuales son empleados significados diferentes y esas diferencias están explicitadas. Aunque esta situación pocas veces ocurre. Como se verá en el presente libro, incluso en esta introducción,

1 “there is [...] a danger in the term’s over-application” (Eichborn 2008, 3). Todas las traducciones son mías.

el significante ‘archivo’ está condenado a flotar en una sucesión abierta de significados, a veces discretos, en oportunidades superpuestos y casi nunca explícitos en su totalidad. En todos los casos, la polisemia es un desafío, un buen desafío. Ya no podemos leer un artículo sobre el archivo sin comenzar por preguntarnos cuáles son los significados que el término presenta, no puede haber un *a priori* sobre sus sentidos, sus significados pertenecen siempre al orden de la duda y al reino de la sospecha.

Los capítulos que componen este libro testifican cómo puede diversificarse y enriquecerse el debate sobre el archivo, mayormente referido a documentos lingüísticos, cuando éste focaliza en grabaciones sonoras –musicales y no-musicales–, partituras y saberes. En particular, el carácter tecnológicamente mediado de las grabaciones sonoras ofrece un terreno propicio para alimentar esa diversificación y enriquecimiento. En lo que sigue, con la brevedad que impone una introducción, se ofrece un recorrido sin pretensiones de exhaustividad por las manifestaciones más destacadas que ha tenido el debate, en el plano de la teoría, sobre el tema que nos ocupa. Si bien, como se ha expresado, se trata de un debate de carácter transdisciplinario, he optado por organizar el recorrido por disciplinas, puesto que creo advertir los sesgos y los intereses que cada una despliega al entrar en la discusión. Un mayor desarrollo tendrá el apartado dedicado a la etnomusicología, pues en ella el archivo (sonoro) ha recibido atención desde hace más de un siglo y ha sido una pieza clave en la definición de su especificidad como disciplina.

1. Las provocaciones de la Filosofía

Las cavilaciones de Michel Foucault sobre el archivo constituyen la primera contribución de la filosofía a ese compuesto de ideas que hicieron combustión, a fines de la década de 1990, en lo que se conoce como ‘giro archivístico’. El vocablo ‘archivo’, que de acuerdo con Edgardo Castro (2004) está mencionado cincuenta y una veces en la obra de Foucault, presenta tres significados: un reservorio de documentos, una institución que identifica, controla y disciplina, y un sistema que regula los enunciados. Los dos primeros significados están ligados a la teoría foucaultiana del poder, mientras que el tercero se encuentra enraizado en su teoría del discurso. No obstante, en algunos pasajes de sus obras dichos significados manifiestan cierta ambigüedad y yuxtaposición, tal como se observa en el siguiente párrafo de *Vigilar y castigar* (2008), a través del cual Foucault hace referencia al examen practicado en el ejército, el sistema hospitalario y los establecimientos de enseñanza en la Europa del siglo XVII:

El examen hace entrar también la individualidad en un campo documental. Deja tras él un archivo entero, tenue y minucioso, que se constituye al ras de los cuerpos y de los días. El examen que coloca a los individuos en un campo de vigilancia los sitúa igualmente en una red de escritura; los introduce en todo un espesor de documentos que los captan y los inmovilizan. Los procedimientos de examen han ido inmediatamente acompañados de un sistema de registro intenso y de acumulación documental. Se conforma un ‘poder de escritura’ como pieza esencial en los engranajes de la disciplina. Sobre no pocos puntos, se modela de acuerdo con los métodos tradicionales de la documentación administrativa. Pero con técnicas particulares e innovaciones importantes. Unas conciernen a los métodos de identificación, de señalización o de descripción (2008, 220).

La acepción del término ‘archivo’ más novedosa para la época en que fue enunciada, a pesar de haber sido la menos citada más allá de los límites de la filosofía, es la que está intrínsecamente ligada a la teoría foucaultiana del discurso. En *La Arqueología del Saber* (2002), Foucault precisa que el archivo es

[...] la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares [...] lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo *el sistema de su enunciabilidad* [...] es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de funcionalidad (2002, 170) [...] es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia [...] *Es el sistema general de la formación y de la transformación de enunciados*. En su totalidad el archivo no es descriptible [...] Se da por fragmentos, regiones y niveles (2002, 170-171).

Foucault se muestra más concluyente con respecto a la función regulatoria del archivo en la formación y transformación de los enunciados, en “Réponse à une question” (1968). En ese artículo, el archivo se define como un conjunto de reglas que, en una época y sociedad determinadas, fija los límites de la ‘decibilidad’ (¿de qué es posible hablar?, ¿qué tipo de discursividad remite al relato, a la ciencia, a la literatura?), de la ‘conservación’ (¿cuáles son los enunciados destinados a no dejar rastro, cuáles a quedar en la memoria, cuáles son reutilizados, cuáles son censurados?), de la ‘memoria’ (¿cuáles son los enunciados que se reconocen como válidos, inválidos, cuestionables?, ¿cuáles son abandonados?, ¿qué relaciones se establecen entre los enunciados del presente y los del pasado?), de la ‘reactivación’ (¿qué discursos del pasado se retienen?, ¿cuáles se valorizan?, ¿cuáles se intenta reconstruir?, ¿qué transformaciones le hacemos sufrir –comentario, exégesis, análisis–?, ¿qué sistema de apreciación le aplicamos?) y de la ‘apropiación’ (¿qué individuos, qué grupos, qué clases tienen acceso a tal tipo de discurso?, ¿cómo está institucionalizada la relación del discurso con quien lo tiene y con quien lo recibe?, ¿cómo se define la relación del discurso con su autor?, ¿cómo se desarrolla la lucha por la posesión del discurso?).²

Jacques Derrida fue otro de los pensadores que abonó con sus ideas la eclosión del giro archivístico y, en particular, su vertiente más radicalizada. La influencia de Derrida emana de dos dimensiones de su obra. Por un lado, proviene de su teoría de la deconstrucción, la cual hizo mella en investigadores afines a la Association of Canadian Archivists y su publicación periódica *Archivaria* (por ejemplo, Brotman 1999 y Cook 2001), y también en estudiosos de otras instituciones, aunque pertenecientes a la misma área de estudios, la archivística (por ejemplo, Harris 2015 y Ketelaar 2006).³ Por otro lado, su influencia procede de sus cavilaciones sobre el archivo reunidas en el libro *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (1997). A pesar de explayar una ilación un tanto sinuosa de las ideas, lo cual queda expuesto en la gran disparidad de interpretaciones de

2 Un mayor desarrollo de la teoría de Foucault sobre el archivo puede consultarse en García (2018).

3 Un mayor desarrollo sobre la influencia de Derrida en estos y otros autores puede consultarse en García (2019).

las que éstas han sido y son objeto, *Mal de Archivo* aún conserva una fuerte presencia en los debates sobre el tema. Interesa aquí mencionar dos de sus ideas: la relación del archivo con la pulsión y con el acontecimiento. En el primer caso, Derrida retoma la conocida oposición freudiana conformada por la pulsión de vida y la pulsión de muerte, y asocia la primera con la conservación, es decir, con el archivo: una suerte de dispositivo que inscribe el pasado, lo traslada al presente y lo proyecta hacia el futuro. En oposición, la pulsión de muerte constituye el lugar de la no-conservación, del no-archivo. En el segundo caso, su enfoque adquiere un carácter más deconstructivo, al punto que parece relativizar su tesis de inspiración freudiana al postular que el archivo tanto registra como crea el acontecimiento:

[...] el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnéica en general, no solamente es el lugar del almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado*⁴ que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o habrá sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento (1997, 24).⁵

Tanto la filosofía como otras disciplinas que miran con cierta desconfianza la conformación y los usos de los datos en el entorno virtual, destacan la erosión que están sufriendo algunos de los principios básicos del archivo, aquellos que se remontan a los contenidos del *Manual holandés* (Muller, Feith y Fruin 1910): orden, control centralizado y origen develado de sus documentos. El supuesto deterioro de estos ideales se encuentra detrás de términos tales como los de *digital anarchie* (Ernst 2013), *anarchival society* (Jacobsen 2010) y ‘anarchivismo’ (Tello 2018), entre otros. Estos términos señalan una suerte de fractura entre el sueño archivístico de administrar reservorios regidos por el orden, la coherencia y la identificación de los orígenes de sus documentos y el ‘desorden’, heterogeneidad, fragmentación e inestabilidad que presenta la información en el entorno virtual. Resulta inevitable reconocer dos antecedentes de esta lectura: por un lado, el señalamiento de Foucault sobre la “imposibilidad de pensar” (2017, 9), al referirse a la conocida clasificación que Jorge Luis Borges (1952) atribuye a una imaginaria enciclopedia china y, por otro, la relación que establece Derrida entre la pulsión de muerte, entendida como olvido o no-conservación, y su antítesis, el archivo. Este sentimiento de fractura parece abrazar una confusión entre lo que los archivos son y lo que queremos que sean. Andrés Maximiliano Tello, inspirado en el concepto de ‘máquinas sociales’ de Deleuze y Guattari (1998), resalta la naturaleza histórica y fragmentaria del archivo, aún antes de la aparición de la *big data* y del entorno virtual:

El archivo, en tanto que máquina social sin estructura primitiva, opera sufriendo discontinuidades, fisuras y des-plazamientos. Sus principios nunca son los mismos. No hay pues un organismo que sea el origen de todos los registros, ni un archivo capaz de registrar todos los cuerpos y sus intensidades (Tello 2018, 29).

4 Resaltados del original.

5 Un mayor desarrollo de la teoría derridiana del archivo puede consultarse en García (2021).

2. Los aportes de la Antropología. Colonialismo, *performance* y migración

Una parte de las reflexiones antropológicas sobre el archivo acompañan las críticas tanto al colonialismo, en términos de sistema político-económico de dominación, como al sesgo colonial de algunas de las teorías y métodos académicos que ponen en foco la otredad. En esa dirección, la antropóloga Ann Stoler (2002 y 2008) afirma que el archivo devela el orden colonial de las cosas. Su propuesta prioriza la forma sobre el contenido del archivo, el proceso archivístico sobre los documentos contenidos, la epistemología de su constitución sobre aquello que puedan revelar las fuentes sobre los acontecimientos históricos. Para Stoler el archivo devela en sí mismo cómo las relaciones de poder se inscriben en él.

Otra perspectiva sobre el archivo que deber ser mencionada dentro de este apartado es la de Diana Taylor (2007). Si bien Taylor proviene de los estudios literarios, ahonda en cuestiones que reverberan fuertemente dentro de la antropología. Su definición de archivo se inscribe en el marco de una crítica a la primacía de la escritura y de un llamado a revalorar la *performace* (danza, teatro, ritual, deporte, etc.) como, por un lado, instancia de transmisión de conocimiento y memoria, de reclamo político y de manifestación de sentidos de identidad; y, por otro, como herramienta metodológica para el análisis de distintos eventos. Esta crítica conduce a un cambio de perspectiva que consiste en redireccionar la atención hacia lo que Taylor denomina *embodied culture*:

Al cambiar el foco de la cultura escrita a la corporizada, de lo discursivo a lo performático, necesitamos cambiar nuestras metodologías. En lugar de focalizar en los patrones de la expresión cultural en términos de textos y narrativas, podríamos pensar en ellos como escenarios que no reducen los gestos y las prácticas corporizadas a la descripción narrativa (2007, 16).⁶

En el contexto de una fuerte reivindicación de la *performance* en el ámbito de las humanidades, Taylor distingue entre ‘archivo’ y ‘repertorio’. El archivo está asociado fundamentalmente a la memoria, a la representación (textos literarios, cartas, mapas, restos arqueológicos, huesos, films, etc.), a una materialidad que persiste en el tiempo y a la posibilidad de disímiles ordenamientos y exégesis orientados académica y políticamente. El archivo opera mediante la distancia, tanto temporal como espacial: los documentos pueden ser reexaminados en tiempos y espacios diferentes a los que fueron creados. En cambio, el repertorio recrea en múltiples ocasiones —*enact*— lo que la autora llama *embodied memory*, acciones que requieren personas participando en la producción y transmisión del conocimiento a través de la gestualidad, la oralidad, el movimiento, la danza, el canto, etc. Taylor insinúa que a diferencia del archivo, en el repertorio el significado es una dimensión estable: una danza puede cambiar su diseño coreográfico pero suele preservar su sentido. La coexistencia del archivo y el repertorio es también

6 “By shifting the focus from written to embodied culture, from the discursive to the performatic, we need to shift our methodologies. Instead of focusing on patterns of cultural expression in terms of texts and narratives, we might think about them as scenarios that do not reduce gestures and embodied practices to narrative description” (Taylor 2007, 16).

tema de su consideración. Desde su perspectiva, la memoria corporizada –*embodied memory*– ‘excede’ la capacidad del archivo para capturarla. En este sentido, el registro visual de una danza no debe ser considerado ‘la danza’. Aunque algunas *performances* requieren la coexistencia del archivo y del repertorio,⁷ la relación entre ellos no es de tipo secuencial, es decir, la representación de una *performance* –que pertenece al orden del repertorio– no mantiene viva la *performance* mediante la archivación.

Otro abordaje sobre el archivo se encuentra en el artículo “Archive and aspiration” de Arjun Appadurai (2003). *Migrant archive* es el concepto que acuña Appadurai para designar la selección de datos que hacen los migrantes, mayormente del reservorio digital. Esta selección les permite evaluar su pasado, construir un futuro, administrar sus pérdidas, reconfigurar sus identidades, nutrir su imaginación y, en general, dar un sentido y un orden a sus vidas desterritorializadas. Appadurai define este tipo de archivo como el resultado de una aspiración más que de una recolección,⁸ un espacio en el cual los migrantes imaginan y planifican una “vida posible” (2003, 19). En síntesis, el archivo para Appadurai está deslocalizado y multilocalizado, y se constituye a partir de una lógica orientada por las aspiraciones de los migrantes.

3. La historiografía: retórica, fetichismo e imperio

Particularmente relevantes para los temas abordados en este libro, resultan las disquisiciones que hace la historiografía sobre, por un lado, los vínculos entre la retórica y el ‘documento histórico’ y, por otro, la construcción imaginaria del archivo en contextos coloniales. Dominick LaCapra, en el marco de su cuestionamiento a lo que denomina el *documentary model* y del llamado a ampliar la crítica y autocrítica de la historiografía, presenta un extenso y perspicaz análisis del papel de la retórica en la conformación y validación del relato histórico. El recorrido de LaCapra envuelve una definición del ‘documento’ que objeta su mero valor referencial:

[...] los documentos son textos que suplementan o reelaboran la ‘realidad’ y no meras fuentes que revelan la realidad (1985, 11).⁹

Asimismo, alerta sobre el riesgo de incurrir en la fetichización del archivo de la mano de una historiografía devota del documento y displicente hacia el poder retórico del historiador:

[...] el historiador se enfrenta a la recurrente tentación de hacer de la investigación archivística un fetiche, cuando intenta descubrir el ‘injustamente desatendido’ hecho, personalidad o fenómeno y soñar en una ‘tesis’ a la cual pueda estar asociado su propio nombre. Pero un modelo más interactivo de discurso que permita el mutuo [...] intercambio de

7 Al respecto, expresa: “Innumerable practices in the most literate societies require both an archival and an embodied dimension: weddings need both the performative utterance of ‘I do’ and the signed contract” (Taylor 2007, 21).

8 “aspiration rather than a recollection” (Appadurai 2003, 16).

9 “documents are texts that supplement or rework ‘reality’ and not mere sources that divulge about ‘reality’” (LaCapra 1985, 11).

las dimensiones ‘documentales’ y ‘retóricas’ del lenguaje puede promover una concepción más amplia del conocimiento histórico en sí mismo –uno que otorgue un nuevo giro a la venerable idea de que la historia es tanto ciencia como arte (LaCapra 1985, 21).¹⁰

Las definiciones de LaCapra, aunque claramente con diferencias, se erigen como la reverberación de la ‘poética de la historia’ delineada por el historiador Hayden White. En su libro *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1992), el reconocimiento de la dimensión poética en la construcción de la historia abraza una concepción particular del archivo: si existe un dispositivo poético que opera en la narración de la historia, parece sensato admitir que hay una poética que participa en la constitución y los usos del archivo. Es decir, bajo la aparente asepsia del método histórico, la referencialidad de sus documentos y la comunicación transparente del historiador respecto de sus ‘hallazgos’, hay una suerte de poética que diseña y guía la interpretación del archivo.

Otro abordaje significativo sobre el archivo se encuentra en los estudios sobre el Imperio británico, en particular sobre el uso del conocimiento que éste implementó como medio de dominación y como recurso fundamental para la constitución imaginaria de la otredad. Al respecto, resulta elocuente la definición del concepto *imperial archive* del historiador Thomas Richards, formulada en el marco de lo que llama “la fantasía” del archivo imperial (1993, 11):¹¹

El archivo [imperial] no era un edificio ni si quiera una colección de textos, sino la unión colectivamente imaginada de todo lo que era conocido o conocible [...] una fantasía del conocimiento recolectado y unido al servicio del estado y el Imperio (1993, 11).¹²

Aunque restringida al imaginario del Imperio británico, esta definición que desliga al archivo de su existencia como albergue de documentos y aun como conjunto de ellos, y que lo asocia a un imaginario colectivamente construido sobre una pretensión de totalidad, contiene elementos que aparecen en proyectos archivísticos actuales que se desarrollan en derredor de lo que se conoce como *Web archiving*. Manifiestamente o no, proyectos que involucran a varias instituciones de diferentes países, como el International Internet Preservation Consortium (<https://netpreserve.org/>), entre cuyos propósitos está capturar y preservar páginas web, descansan también sobre cierto imaginario totalizante y preservacionista.

10 “[...] the historian will face the recurrent temptation of making a fetish of archival research, attempting to discover ‘unjustly neglected’ fact, figure, or phenomenon, and dreaming of a ‘thesis’ to which his or her proper name may be attached. But a more interactive model of discourse that allows for the mutual [...] interchange of ‘documentary’ and ‘rhetorical’ dimensions of language may further a broader conception of historical knowledge itself –one that gives a new twist to the venerable idea that history is both ‘science’ and ‘art’” (LaCapra 1985, 21).

11 “the fantasy” of the imperial archive (1993, 11).

12 “The [imperial] archive was not a building, nor even a collection of texts, but the collectively imagined junction of all that was known or knowable [...] a fantasy of knowledge collected and united in the service of state and Empire” (Richards 1993, 11).

4. La archivística y la deconstrucción del archivo

Puede resultar sorprendente que una disciplina como la archivística, edificada sobre la materialidad del archivo, sobre cierta veneración de la conservación aséptica y sobre la descripción neutra de los registros, haya acogido de manera tan radical en algunos de sus exponentes las teorías postmodernas, en particular el método de la deconstrucción. En gran medida, el encantamiento hacia esas teorías tuvo lugar a principios de la década de 1990 en torno a los encuentros de la Association of Canadian Archivists y a su publicación periódica *Archivaria*. Uno de esos exponentes, Terry Cook, manifestó con contundencia su optimismo hacia dichas teorías: “El postmodernismo puede ser enormemente liberador y constructivo [...] La deconstrucción [busca] ver [...] qué es posible cuando los lugares comunes y las ideologías son removidas” (2001, 22).¹³

Para Cook el carácter narrativo de los documentos y la participación del archivista en esa narración deben ser el meollo de la disciplina en su conversión postmoderna. El siguiente fragmento sintetiza su perspectiva:

Caracterizaría el postmodernismo archivístico como una perspectiva que focaliza en el contexto que está detrás del contenido, en las relaciones de poder que le dan forma al patrimonio documental; y en la estructura de los documentos, sus sistemas de información residente y subsecuente, y en sus convenciones narrativa y de incumbencia como aspectos de mayor importancia que su contenido informativo. Para ir más lejos, los hechos en los textos no pueden ser separados de sus interpretaciones en curso ni de las que se hicieron en el pasado, ni el autor puede ser separado del tema o de las cambiantes audiencias, ni el autor del ejercicio de la autoría, ni la autoría de los contextos sociales más amplios en los cuales tiene lugar. En los registros todo está moldeado, presentado, representado, reproducido, simbolizado, significado y construido por el escritor, el programador informático, el fotógrafo y el cartógrafo en función de un propósito establecido. Ningún texto es el resultado inocente de una acción administrativa o personal [...] Los documentos, individual y colectivamente, son todos una forma de narración [...] están moldeados para fortalecer la consistencia narrativa y la armonía conceptual del autor, mejorando de este modo su posición, su ego y su poder, siempre conforme a las normas de organización aceptables, a los modelos retórico-discursivos y a las expectativas sociales. Los postmodernistas también creen que no hay una única narrativa en una serie o colección de registros sino muchas narrativas [...] Y el archivista, tanto como el creador o investigador, es uno de los narradores (Cook 2001, 25-26).¹⁴

13 “Postmodernism [...] can be enormously liberating and constructive [...] Deconstruction [...] seeing anew and imagining what is possible when the platitudes and ideologies are removed” (Cook 2001, 22).

14 “I would characterize archival postmodernism as focusing on the context behind the content; on the power relationships that shape the documentary heritage; and on the document’s structure, its resident and subsequent information systems, and its narrative and business-process conventions as being more important than its informational content. Going further, facts in texts cannot be separated from their ongoing and past interpretations, nor author from subject or ever-changing audiences, nor author from the act of authoring, nor authoring from broader societal contexts in which it takes place. Everything in records is shaped, presented, re-presented, symbolized, signified, constructed by the writer, the computer programmer, the photographer, the cartographer, for a set purpose. No text is an innocent by-product of administrative or personal action [...] Documents, individually and collectively, are all a form of narration [...] are shaped to reinforce narrative consistency and conceptual harmony for the author, thereby enhancing position, ego, and power, all the while conforming to acceptable organization norms, rhetorical discourse patterns, and societal expectations. Postmodernists also believe that there is not one narrative in a series or collection of records, but many narratives [...] And the archivist as much as the creator or researcher is one of the narrators” (Cook 2001, 25-26).

Wendy Duff y Verne Harris (2002), en concordancia con Cook, no solo resaltan el carácter narrativo de los registros sino también su condición procesual y, sobre todo, el papel que cumplen los archivistas en la construcción de su significado:

Creemos que [...] los registros siempre están en proceso de ser realizados, que ‘sus’ historias [stories] nunca están terminadas, y que las historias [stories] de aquellos que convencionalmente son llamados creadores de los registros, gerentes [managers] de los registros, archivistas, usuarios y otros son partes (cambiantes y entremezcladas) de historias [stories] comprensibles solamente en el siempre cambiante contexto más amplio de la sociedad. Los registros, en suma, se abren dentro (y fuera) del futuro (265). Y los archivistas son miembros de una gran familia de hacedores de registros (Duff y Harris 2002, 266).¹⁵

Desde el punto de vista de los autores citados, en la archivística no hay neutralidad, asepsia ni imparcialidad. El resguardo, la restauración, la clasificación, la catalogación y otras rutinas de la disciplina son acciones que participan en la significación de los registros, cuyos significados siempre estás abiertos a nuevas intervenciones:

El poder de describir es el poder de hacer y rehacer registros y de determinar cómo ellos serán usados y rehechos en el futuro. Cada historia [story] que contamos sobre nuestros registros, cada descripción que compilamos, cambia su significado y los recrea (Duff y Harris 2002, 272).¹⁶

Otro enfoque de inspiración derrideana lo encontramos en “Spectres of archive and liberation” de Verne Harris (2015). A partir de su trabajo con los archivos de Nelson Mandela, Harris despliega una perspectiva que ve al archivo como un reservorio del cual fluyen voces –*ghostly voices*– que lo interpelan en términos morales, lo intiman a la acción, al ‘trabajo por la liberación’. En lo que bien podría llamarse ‘una concepción espectral del archivo’, Harris distingue cuatro tipo de voces espectrales:

- a) ‘Spectral authors’: los autores ‘pistas’ para que, cuando estén incapacitados para hablar, otros lo hagan en su nombre.
- b) ‘Spectral content’: el archivo es siempre un ensamble de fragmentos. Su dinámica consiste en desplegar un juego de inclusiones y exclusiones. No obstante, lo que ha sido excluido ‘susurra’ entre aquello que ha sido incluido.
- c) ‘Spectral context’: en el archivo se escuchan las voces del contexto, trátase de un contexto no documentado, desconocido o a ser generado por los especialistas.
- d) ‘Spectral place of consignation’: en el archivo se escuchan voces del lugar donde éste comenzó a gestarse. Se trata de “voces espectrales de otros lugares, linajes y orígenes”.

15 “We believe that [...] records are always in the process of being made, that ‘their’ stories are never ending, and that the stories of those who are conventionally called records creators, records managers, archivists, users and so on are (shifting, intermingling) parts of bigger stories understandable only in the ever-changing broader context of society. Records, in short, open into (and out of) the future. And archivists are members of a big family of record makers” (Duff y Harris 2002, 265- 266).

16 “The power to describe is the power to make and remake records and to determine how they will be used and remake in the future. Each story we tell about our records, each description we compile, changes the meaning of the records and re-creates them” (Duff y Harris 2002, 272).

Los autores mencionados en este apartado solo constituyen una pequeña muestra, que sin duda deja afuera una extensa producción de artículos, de cómo la archivística acogió postulados de las teorías postmodernas. Intencionalmente he mostrado dos desarrollos bastantes diferentes: uno que ve a los registros y archivos como materia en modelación y al archivista como uno de los artífices de ese proceso (Cook 2001; Duff y Harris 2002), y otro que ve al archivo como una fuente de mandatos y al archivista como un hábil descubridor y descifrador de sus presencias inmateriales (Harris 2015). Aunque se trata de dos desarrollos disímiles, no hay duda de que convergen en un aspecto central: el archivista es un eslabón inevitablemente activo en la cadena de interpretaciones.

5. El archivo visto por los estudios sobre virtualidad

En los últimos años, los términos ‘archivo’ y ‘archivación’ también se emplean para señalar reservorios y prácticas del entorno virtual que están asociadas al desarrollo de distintas tecnologías digitales (Kittler 1999; Featherstone 2000 y 2006; Ernst 2002 y 2006; Ketelaar 2006; Røssaak 2010; Jacobsen 2010; Galloway 2010; Beer y Burrows 2013; etc.). Entre los trabajos que problematizan los efectos de la virtualización en los archivos, se destacan los de Mike Featherstone (2000), David Beer y Roger Burrows (2013), y Agnieszka Rosa (2015). Featherstone subraya tres particularidades del entorno virtual: sobreabundancia, fragmentación e indeterminación de escala o de nivel de generalización. En su artículo “Archiving cultures” (2000), el autor define lo que denomina the *electronic archive* como una nueva forma de producir y resguardar la cultura y como medio de transformación de las condiciones bajo las cuales la cultura es ‘representada y vivida’. Beer y Burrows (2013) proveen uno de los usos más certeros del concepto de archivo para describir la agregación de datos en el entorno virtual. Desde su perspectiva, el mundo de la comunicación digital ofrece cuatro tipos de archivos: transaccionales –*transactional archives*–, cotidianos –*archives of the everyday*–, de opinión –*view point or opinion archives*– y de colaboración abierta –*crowdsourcing archives*–. Según Beer y Burrows, estos archivos se diferencian mediante los modos de empleo que hacen las personas y, en algunos casos, las interfaces de los perfiles, los enlaces, los metadatos y el juego. Rosa (2015) reconoce distintos agentes en los procesos de archivación en el entorno virtual y sus procedimientos (algorítmicos y/o manuales): instituciones gubernamentales de carácter nacional, organizaciones sin fines de lucro de alcance global, organizaciones sin fines de lucro de alcance local, instituciones y asociaciones que archivan información específica, usuarios/as particulares de Internet y portales con archivación automática. Algunos trabajos abordan aspectos de la archivación de registros musicales en el entorno virtual, como los de Rose Marie Santini (2011) y uno de mi autoría (García 2020). Santini (2011) se refiere a las implicancias que tienen los procedimientos de clasificación colectiva de la música popular en Internet. Por mi parte (García 2020), he discurrido sobre el uso del concepto de archivo para explicar los procesos de agregación y desagregación de registros sonoros y los cambios que generó en las prácticas de archivación el pasaje de la descarga al *streaming* como forma preponderante de escucha

y comercialización de música. Asimismo, abordé desde la perspectiva del llamado usuario/a final, la incidencia que pueden tener en la escucha la magnitud, el ordenamiento, la accesibilidad, la capacidad de expansión y la fluidez de la masa de registros sonoros.

6. La etnomusicología y el archivo sonoro

La etnomusicología emplea distintos tipos de archivos (sonoros, audiovisuales, fotográficos, de partituras, iconográficos, epistolares, etc.). No obstante, al menos en su vertiente más etnográfica, la creación y el estudio de registros y archivos sonoros han marcado, desde finales del siglo XIX, su especificidad. En las últimas décadas, debido a los cambios acaecidos en las tecnologías de captación y almacenamiento de la imagen y el sonido, los registros y archivos audiovisuales también ocupan un lugar destacado dentro de sus rutinas de investigación. En otro trabajo (García 2019) he realizado un recorrido por las distintas líneas de reflexión sobre el registro y el archivo sonoros que han tenido lugar en esta disciplina. En las páginas que siguen, sintetizo –y también reformulo en varios pasajes– ese recorrido.

Las primeras reflexiones sobre el tema datan de finales del siglo XIX, con el surgimiento de la Musicología Comparada en Alemania y Austria, y se incrementan durante las primeras décadas del siglo XX, en el marco de la llamada ‘fiebre recolectora’, expresión que alude a un ímpetu inusitado hasta ese momento por registrar y almacenar expresiones sonoras de distinto tipo. La bibliografía especializada de esa época recomendaba cómo efectuar un registro sonoro, resaltaba los beneficios del fonógrafo y pregonaba la conformación de colecciones de registros sonoros a escala mundial (Fewkes 1890; Abraham y Hornbostel 1904; Luschan 1904; Arroio 1913; Pöch 1917 y Hornbostel 1930). La ‘fiebre recolectora’ llevó a la creación de diversos archivos sonoros en Europa y EEUU,¹⁷ utilizados inicialmente como sitios de almacenamiento, preservación y realización de estudios comparativos, lo cual estimuló, desde las primeras décadas del siglo XX, la emergencia de trabajos dedicados a describir, presentar, catalogar y normativizar las colecciones sonoras. Esos objetivos siguen aún vigentes en varios países (Reinhard y List 1963; Aretz 1972; Simon 2000; Simon y Wegner 2000; Edmonson 2004; Ziegler 2002, 2004 y 2006, y Niles 2012).

Con el aplacamiento de la ‘fiebre recolectora’ y el giro antropológico de la etnomusicología, efectuado en la década de 1960, principalmente en centros de estudio estadounidense, las reflexiones sobre los registros sonoros encontraron nuevos derroteros, orientados por un fuerte rechazo al hecho de que el analista no fuera la misma persona

17 En 1899 Sigmund Exner creó el Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Science en Viena, en 1900 Carl Stumpf creó el Phonogramm-Archiv de Berlín, en 1926 se creó el Phonogram Archive de la Academia de Ciencias en San Petersburgo, en 1928 la Discoteca di Stato en Roma, en 1930 el archivo del Musée de L’Homme en París, en 1937 el M. I. Glinka State Central Museum of Musical Culture en Moscú, en 1938 la Phonotheque National de París, en 1940 la Recorded Sound Section of the Library of Congress de Washington y en 1948 los Archives of Traditional Music en Indiana. En la segunda mitad del siglo XX la creación de archivos sonoros, tanto de carácter internacional como regional y nacional, siguió incrementándose.

que hiciera las grabaciones de campo (Merriam 1964). Esta crítica y el uso extendido de la observación participante, dieron lugar a cierta devaluación de los estudios efectuados con registros realizados por terceros –alojados en medios institucionales– y a una revalorización de los registros efectuados por la misma persona que llevaba a cabo la investigación.¹⁸ No obstante, por esa misma época, cuando la etnomusicología abrazó con gran encanto el método etnográfico, las grabaciones realizadas por personas sin conocimientos del lenguaje musical tuvieron una fuerte validación en torno al método ‘Cantometrics’ de Alan Lomax (1962), el cual estaba orientado a establecer, desde una perspectiva comparativa, relaciones homológicas entre la canción y lo que Lomax denominaba la ‘estructura social’.

Con posterioridad a estos hechos, surgió una perspectiva que atenuaba en alguna medida la crítica a la *armchair ethnomusicology* –expresión que retrataba despectivamente al estudioso de gabinete, ajeno a la investigación de campo– y reivindicaba el uso de la música grabada, aun de aquella registrada comercialmente. La matización a la crítica se fundamentó en la comprensión de las limitaciones que afrontaban los musicólogos comparatistas (Bertleff 2010). La reivindicación de la música grabada surgió de una propuesta de análisis musicológico de la música en vivo del Research Center for the History and Analysis of Recorded Music (University of London), basada en la idea, como explica Janet Topp Fargion, de que la grabación es una “route to performance” (2009, 79).

Ante la amenaza del mercado por convertir en mercancía los registros de campo, a partir de la década de 1990, surgieron disquisiciones en torno al marco legal de las grabaciones, el *copyright* de las ediciones, el beneficio de y el acceso a los registros que pudieran obtener los sujetos y/o las comunidades cuyas voces habían sido grabadas, el papel del investigador/ra como promotor/ra de las músicas registradas, la repatriación de los registros, su importancia para la transmisión y preservación de las expresiones sonoras, y la creación de archivos locales (Seeger 1992, 1996, 1999 y 2002; Gray 1996 y 2002; Feld 2002; Barwick 2004; Topp Fargion 2009 y Kahunde 2012).

A partir de los últimos años de la década de 1990, en el marco de un giro epistemológico en dirección a una etnomusicología más comprometida con la realidad (denominada ‘colaborativa’, ‘aplicada’ o ‘participativa’), se escuchan voces que reclaman una relación de mayor horizontalidad entre investigadores/as e investigados/das. Desde esta perspectiva, se busca que la conformación de los datos y las estrategias de su almacenamiento sean el resultado de un diálogo desjerarquizado y el desarrollo de estrategias proactivas en la generación y usos de los archivos (Araújo y Miembros del Grupo Musicultura 2006; Araújo 2008; Grupo Musicultura 2011; Brinkhurst 2012; Johnson 2012; Landau 2012; Landau y Topp Fargion 2012 y Lobley 2012). Dos hechos concomitantes con este enfoque fueron la creación de secciones de etnomusicología aplicada por parte de la Society for Ethnomusicology (1998) y del International Council for Traditional Music (2006). Una vertiente de la etnomusicología aplicada que considera las culturas

18 Un recorrido por esta disputa se encuentra en Sewald (2005).

musicales como ecosistemas (Titton 2009a y 2009b), supone también una función específica del archivo. De acuerdo con esta perspectiva, nutrida con las ideas de diversidad y sustentabilidad, la música constituye:

[...] un recurso biocultural, una actividad productora de sonido natural de los seres humanos, que adquiere existencia como música a través de procesos socioculturales. En consecuencia, sería mejor dirigir los esfuerzos y nuestra consideración a sustentar ciertas actividades culturales que alienten la producción y el mantenimiento de la música. En síntesis, sustentar la música significa sustentar a las personas que hacen música (Titton 2009a, 6).¹⁹

Aunque en el marco de este enfoque el archivo sigue siendo comprendido como un dispositivo de conservación, su función no es congelar y almacenar conjuntos de registros sonoros sino, como expresa Topp Fargion, ponerlo junto con la investigación, la enseñanza y la divulgación, al servicio de la “*facilitation of the continuation of tradition*” (2009, 76). Las acciones de registrar y archivar en esta perspectiva están orientadas a otorgarle viabilidad y vitalidad a las prácticas musicales.

En el marco de la reivindicación de la subjetividad, de la crítica propiciada por la teoría postmoderna y de la propagación del movimiento feminista, se abrió una nueva ruta de indagación con respecto a las grabaciones de campo: la condición de género del investigador/a (Babiracki 2008). Esto condujo a poner sobre el tapete cuestiones tales como las de quién registra, cuál es su adscripción de género y cómo ésta es interpretada y evaluada por las personas con las que trabaja el/la etnomusicólogo/a. La crítica decolonial y los desarrollos de la teoría de la deconstrucción que urgen a desenmascarar los poderes ocultos detrás de la generación del conocimiento, también promovieron la emergencia de una línea de reflexión sobre los registros y archivos sonoros. Varios/as autores/as advirtieron cómo en contextos de ‘colonialidad’, es decir, en escenarios descolonizados militar y administrativamente, pero en los que persisten rutinas y concepciones de subordinación que afectan a los sujetos y sus saberes, las prácticas de grabación y la conformación de los archivos están regidas por visiones colonialistas y eurocéntricas (Lechleitner 2010; Sardo y Pestana 2011 y García 2017).

Asimismo, desde comienzos del siglo XXI se observa la emergencia de distintos intentos por reconstruir las vicisitudes históricas, políticas e institucionales de la conformación de diferentes archivos y proyectos de recolección (Arce 2011; Pestana 2011; Travassos 2011; Sardo 2017 y Lange 2017), y también el surgimiento de investigaciones que, estimuladas por proposiciones teóricas ajenas a la etnomusicología, abordan los usos del saber que promueven los archivos (Mengel 2015).

Esta síntesis, inevitablemente incompleta, muestra cómo las discusiones sobre aspectos administrativos, tecnológicos, legales y metodológicos de la grabación de campo, de los usos de los registros y de la constitución de los archivos, son constantes a

19 “[...] a biocultural resource, a sound-producing activity natural to humans that comes into being as music through sociocultural processes, then efforts to sustain music are best directed at, and regarded as, sustaining selected sociocultural activities that encourage music’s production and maintenance. In short, sustaining music means sustaining people making music” (Titton 2009a, 6).

lo largo de la historia de la disciplina. Toda práctica etnomusicológica implica, explícita o implícitamente, una concepción sobre el registro y el archivo. No obstante, solo en los últimos pocos años las provocaciones de la filosofía, la antropología y la historia, arriba sumariadas, sembraron en la etnomusicología cierta desconfianza sobre la fidelidad, transparencia y neutralidad de sus registros. Asimismo, el advenimiento de la inscripción digital del sonido, el progresivo reemplazo del *track* por el *file* y, sobre todo, la distribución virtual del sonido caracterizada por el uso de hipervínculos, plataformas y el servicio de *streaming*, están provocando una transformación profunda en sus métodos; lo cual traerá aparejado una redefinición de su especificidad y la emergencia de nuevos enfoques sobre el archivo.

Referencias bibliográficas

- Abraham, Otto y Erich M. Von Hornbostel
1904 “Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft”. *Zeitschrift für Ethnologie* 36: 222-233. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:11-712678> (21.09.2022)
- Appadurai, Arjun
2003 “Archive and aspiration”. En *Information is alive*, editado por Joke Brouwer y Arjen Mulder, 14-25. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers.
- Araújo, Samuel
2008 “From neutrality to praxis: The shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world”. *Musicological Annual* 44, no. 1: 13-30. <https://doi.org/10.4312/mz.44.1.13-30>
- Araújo, Samuel y Miembros del Grupo Musicultura
2006 “Conflict and violence as theoretical tools in present-day ethnomusicology: Notes on a dialogic ethnography of sound practices in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology* 50, no. 2: 287-313. <https://doi.org/10.2307/20174454>
- Arce, Julio
2011 “El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española”. *Artefilosofía* 11: 96-109. en el texto se hace referencia a Arce 2001 <https://www.anpof.org/periodicos/artefilosofia/leitura/895/27848> (21.09.2022)
- Aretz, Isabel
1972 “Colecciones de cilindros y trabajos de musicología comparada realizados en Latinoamérica durante los primeros treinta años del siglo XX”. *Revista Venezolana de Folklore*, segunda época 4: 49-65.
- Arroio, António
1913 “Sobre as Canções Populares Portuguesas e o modo de fazer a sua colheita”. En *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*, editado por Pedro Fernandes Tomás, s/p. Coimbra: Typographia França Amado.
- Babiracki, Carol M.
2008 “What’s the difference? Reflections on gender and research in village India”. En *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, editado por Gregory Barz y Timothy J. Cooley, 167-182. Oxford: Oxford University Press.

- Barwick, Linda
2004 “Turning it all upside down . . . Imagining a distributed digital audiovisual archive”. *Literary and Linguistic Computing* 19, no. 3: 253-264. <https://doi.org/10.1093/lc/19.3.253>
- Beer, David y Roger Burrows
2013 “Popular culture, digital archives and the new social life of data”. *Theory, Culture & Society* 30, no. 4: 47-71. <https://doi.org/10.1177/0263276413476542>
- Bertleff, Ingrid
2010 “Writing the history/es of ethnomusicology – Historical sources, sources criticism and the construction of armchairs”, en *Historical Sources and Source Criticism*, editado por Susanne Ziegler, 43-55. Tallinn: Svenskt Visarkiv.
- Borges, Jorge Luis
1952 “El idioma analítico de John Wilkins”. En *Otras inquisiciones*, por Jorge Luis Borges, 706-709. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Brinkhurst, Emma
2012 “Archives and access: Reaching out to the Somali community of London’s King’s Cross”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 243-258. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.689470>
- Brothman, Brien
1999 “Declining Derrida: Integrity, tensesgrity, and the preservation of archives from deconstruction”. *Archivaria* 48: 64-88. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12717> (21.09.2022)
- Castro, Edgardo
2004 *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Quilmes.
- Cook, Terry
2001 “Fashionable nonsense or professional rebirth: Postmodernism and the practice of archives”. *Archivaria* 51: 14-35. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12792> (21.09.2022)
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari
1998 *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, traducido por Francisco Monge. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques
1997 *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Duff, Wendy y Verne Harris
2002 “Stories and names: Archival description as narrating records and constructing meanings”. *Archival Science* 2: 263-285. <https://doi.org/10.1007/BF02435625>
- Edmonson, Ray
2004 *Audiovisual archiving: Philosophy and principles. Commemorating the 25th anniversary of the UNESCO recommendation for the safeguarding and preservation of moving images*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000136477> (21.09.2022)
- Eichhorn, Kate
2008 “Archival genres: Gathering texts and reading spaces”. *Invisible Culture* 12: 1-10. <http://hdl.handle.net/1802/5788> (21.09.2022)
- Ernst, Wolfgang
2002 *Das Rumoren der Archive*. Berlin: Merve.

- 2006 “Does the archive become metaphorical in multi-media space?” En *New media/Old media: A history and theory reader*, editado por Wendy Hui Kyong Chun, Anna Watkins Fisher y Thomas Keenan, 105-124. New York: Routledge.
- 2013 *Digital memory and the archive*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Featherstone, Mike
- 2000 “Archiving cultures”. *British Journal of Sociology* 51, no. 1: 161-184.
<https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2000.00161.x>
- 2006 “Archive”. *Theory, Culture & Society* 23, no2-3: 591-596.
<https://doi.org/10.1177/0263276406023002106>
- Feld, Steven
- 2002 “Sound recording as cultural advocacy: A brief case history from Bosavi, Papua New Guinea”, en *Music archiving in the World*, editado por Gabriel Berlin y Artur Simon, 59-65. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Fewkes, Jesse Walter
- 1890 “On the use of the phonograph in the study of the languages of American Indians”. *Science* 15: 267-269. <https://doi.org/10.1126/science.ns-15.378.267.b>
- Foucault, Michel
- 1968 “Réponse à une question”. *Esprit* 371, no. 5: 850-874. <https://www.jstor.org/stable/i24257707> (21.09.2022)
- 2002 *La arqueología del saber*, reimpr. de 1969. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2008 *Vigilar y castigar*, reimpr. de 1975. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2017 *Las palabras y las cosas*, reimpr. de 1966. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galloway, Alexander R.
- 2010 “What you see is what you get?” En *The archive in motion*, editado por Eivind Røssaak, 155-179. Oslo: Novus Press.
- García, Miguel A.
- 2017 “Sound archives under suspicion”. En *Historical sources of ethnomusicology in contemporary debate*, editado por Susanne Ziegler, Ingrid Akesson, Gerda Lechleitner y Susana Sardo, 10-20. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- 2018 “¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y las certezas de la etnomusicología”. *Resonancias* 22, no. 43: 67-82.
- 2019 “El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología”. *Revista General de Información y Documentación* 29, no. 1: 107-125. <https://doi.org/10.5209/rgid.64553>
- 2020 “Todo es archivo en la web. Reflexiones en torno a la búsqueda y descarga de música”. *Cuadernos de Documentación Multimedia* 31: 1-11. <https://doi.org/10.5209/cdmu.71837>
- 2021 “El archivo (sonoro) como proceso”. *Indiana* 38, no. 1: 243-255.
<https://doi.org/10.18441/ind.v38i1.243-255>
- Gray, Judith
- 1996 “Returning music to the makers: The Library of Congress, American Indians, and the Federal Cylinder Project”. *Cultural Survival: Partnering with Indigenous Peoples to Defend their Lands, Languages, and Cultures* 20, no. 4: s/p.
- 2002 “Performers, recordists, and audiences: Archival responsibilities and responsiveness”. En *Music archiving in the world* Berlin, editado por Gabriel Berlin y Artur Simon, 48-54. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Grupo Musicultura

- 2011 “É possible outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI”. En *Música / Musicología y Colonialismo*, coordinado por Coriún Aharonián, 159-179. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Harris, Verne

- 2015 “Spectres of archive and liberation”. *IASA Journal* 44: 8-13.
<https://www.iasa-web.org/iasa-journal-no-44-january-2015> (21.09.2022).

Hornbostel, Erich Moritz von

- 1930 “Phonographische Methoden”. En *Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden*, 5, no. 7, editado por Emil Aberhalden, 419-438. Berlin: Urban und Schwarzenburg.

Jacobsen, Kjetil

- 2010 “Anarchival society”. En *The Archive in motion*, editado por Eivind Røssaak, 127-154. Oslo: Novus Press.

Johnson, Birgitta J.

- 2012 “Gospel archiving in Los Angeles: A case of proactive archiving and empowering collaborations”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 221-242.
<https://doi.org/10.1080/17411912.2012.689467>

Kahunde, Samuel

- 2012 “Repatriating archival sound recordings to revive traditions: The role of the Klaus Wachsmann recordings in the revival of the royal music of Bunyoro-Kitara, Uganda”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 197-219. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.689471>

Ketelaar, Eric

- 2006 “Writing of archiving machines”. En *Sign here! Handwriting in the age of New Media*, editado por Sonja Neef, José van Dijck y Eric Ketelaar, 183-195. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- 2017 “Archival turns and returns. Studies of the archive”. En *Research in the archival multiverse*, editado por Anne Gilliland, Sue McKemmish y Andrew J. Lau, 228-268. Clayton: Monash University.

Kittler, Friedrich A.

- 1999 *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

LaCapra, Dominick

- 1985 *History and criticism*. Ithaca: Cornell University Press.

Landau, Carolyn

- 2012 “Disseminating music amongst moroccans in Britain: Exploring the value of archival sound recordings for a cultural heritage community in the diaspora”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 259-277. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.689468>

Landau, Carolyn y Janet Topp Fargion

- 2012 “We’re all archivists now: Towards a more equitable ethnomusicology”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 125-140. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.690188>

Lange, Britta

- 2017 “Archive, collection, museum: On the history of the archiving of voices at the sound archive of the Humboldt University”. *Journal of Sonic Studies* 13: s/p.
<https://www.researchcatalogue.net/view/326465/326466> (22.09.2022)

- Lechleitner, Gerda
2010 “Prerequisites for the ‘creation’ of valuable sound recordings – seen from archival perspective”. En *Historical sources and source criticism*, editado por Susanne Ziegler, 31-41. Tallinn: Svenskt Visarkiv.
- Lobley, Noel
2012 “Taking Xhosa music out of the fridge and into the townships”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 181-195. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.689472>
- Lomax, Alan
1962 “Song structure and social structure”. *Ethnology* 1: 425-451. <https://doi.org/10.2307/851232>
- Luschan, Felix von
1904 *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*, L. Musik. 3ª ed, Berlin: Königliches Museum für Völkerkunde. <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:75NTNCD6> (22.09.2022)
- Mengel, Maurice
2015 “The archaeology of an archive: Uses of knowledge at the Institut de Etnografie și Folclor in Bucharest”. Tesis de doctorado, Universität zu Köln. <http://kups.ub.uni-koeln.de/6687/> (22.09.2022)
- Niles, Don
2012 “The national repatriation of Papua New Guinea recordings: Experiences straddling World War II”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 141-159. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.689469>
- Merriam, Alan
1964 *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Muller Samuel, Johan Feith y Robert Fruin
1910 *Manuel pour le classement et la description des archives*, traducido por Jos Cuvelier y Henri Stein. La Haye: De Jager. <https://ia600704.us.archive.org/17/items/manuelpourleclas00mull/manuelpourleclas00mull.pdf> (22.09.2022)
- Pestana, Rosario
2011 “Dar luz aos textos, silenciar as vozes ‘des’-conhecimento e distanciamento em processos de construção da ‘música portuguesa’ (1939-59)”. *Artefilosofia* 11: 68-81. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/598> (22.09.2022)
- Pösch, Rudolf
1917 *Technik und Werk des Sammelns phonographischer Sprachproben auf Expeditionen*. 45. Mitteilung der Phonogrammarchivs - Kommission der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften. Wien: Alfred Hölder in Komm.
- Reinhard, Kurt y George List, eds.
1963 *The demonstration collection of E.M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv, 1901 – 1913*. New York: Folkways Records.
- Richards, Thomas
1993 *The imperial archive: Knowledge and the fantasy of empire*. London/New York: Verso.
- Rosa, Agnieszka
2015 “Human trace on the Internet – The issue of archiving the Web from the point of view of anthropology-oriented archival science”. *Archiwa – Kancelarie – Zbiory* 6, no. 8: 193-205. <https://apcz.umk.pl/AKZ/article/view/AKZ.2015.006/9156> (22.09.2022)

- Røssaak, Eivind
2010 “The archive in motion: An introduction”. En *The Archive in Motion*, editado por Eivind Røssaak, 11-26. Oslo: Novus Press.
- Santini, Rose Marie
2011 “Collaborative classification of popular music on the Internet and its social implications”. *International digital library perspectives* 27, no. 3: 210-247.
<https://doi.org/10.1108/10650751111164579>
- Sardo, Susana
2017 “Institutionalising and materialising music through sound sources: The case of Bruce Bastian’s Fado collection in Portugal”. En *Historical sources of ethnomusicology in contemporary debate*, editado por Susanne Ziegler, Ingrid Akesson, Gerda Lechleitner y Susana Sardo, 21-33. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Sardo, Susana y María do Rosário Pestana
2011 “Dar luz à voz: modos de interlocução na construção de uma memória sónica da humanidade”. *Artefilosofia* 11: 29-35. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/595> (22.09.2022)
- Seeger, Anthony
1992 “Ethnomusicology and music law”. *Ethnomusicology* 36, no. 3: 345-360.
<https://doi.org/10.2307/851868>
1996 “Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property”. *Yearbook for Traditional Music* 28: 87-105.
<https://doi.org/10.2307/767808>
1999 “Happy birthday, ATM: Ethnographic futures of the archives of the 21st century”. *Resound* 18, no. 1: 1-10. <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/resound/article/view/26353> (22.09.2022)
2002 “Archives as part of community traditions”. En *Music archiving in the world*, editado por Gabriel Berlin y Artur Simon, 41-47. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Sewald, Ronda L.
2005 “Sound recordings and ethnomusicology: Theoretical barrier to the use of archival collections”. *Resound* 24, no. 1: 1-12, y no. 2: 1-10.
<https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/resound/article/view/28921> (22.09.2022)
- Simon, Artur, ed.
2000 *The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000*. Collections of traditional music of the world. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Simon, Artur y Ulrich Wegner, eds.
2000 *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Berlin: Museum Collection Berlin/Wergo.
- Stoler, Ann
2002 “Colonial archives and the arts of governance”. *Archival Science* 2: 81-109.
<https://doi.org/10.1007/BF02435632>
2008 *Along the archival grain: Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton: Princeton University Press
- Taylor, Diana
2007 *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham/London: Duke University Press.
- Tello, Andrés Maximiliano
2018 *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires/Madrid: Ediciones La Cebra.

Titon, Jeff Todd

- 2009a “Economy, ecology, and music: An introduction”. *The World of Music* 51, no. 1: 5-15.
<https://www.jstor.org/stable/41699860> (22.09.2022)
- 2009b “Music and sustainability: An ecological viewpoint”. *The World of Music* 51, no. 1: 119-137.
<https://www.jstor.org/stable/41699866> (22.09.2022)

Topp Fargion, Janet

- 2009 “‘For my own research purposes?’ Examining ethnomusicology field methods for a sustainable music”. *The World of Music* 51, no. 1: 75-93. <https://www.jstor.org/stable/41699864> (22.09.2022)

Travassos, Elizabeth

- 2011 “Das interações comunicativas à constituição de um ‘arquivo musical’: sobre a coleção Théó Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular”. *Artefilosofia* 11: 51-67.
<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/597> (22.09.2022)

White, Hayden

- 1992 *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ziegler, Susanne

- 2002 “The Berlin wax cylinder project: Recent achievements and aims”. En *Music archiving in the world: Papers presented at the conference on the occasion of the 100th anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, editado por Gabriele Berlin y Artur Simon, 165-172. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- 2004 “Erich M. von Hornbostel and the early publications of the Berlin Phonogramm-Archiv: Scientific versus commercial recordings”. Paper presented at the 15. Meeting of the ICTM STGR, Historical sources of traditional music. SchloßSeggau (Austria).
- 2006 *Die Wachszyylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Textdokumentationen und Klangbeispiele*. Berlin: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.

Un archivo en disputa

A Disputed Archive

Juan Francisco Sans*

Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia

<https://orcid.org/0000-0002-6219-8505>

Mariantonia Palacios

Instituto Tecnológico Metropolitano, Universidad Central de Venezuela

<https://orcid.org/0000-0002-0618-1178>

mariantonia.palacios@gmail.com

Resumen: En 1974, Carlos Alberto Coba, para aquel entonces becario del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore en Caracas, trajo de Ecuador a Venezuela ocho cuadernos manuscritos con música de los siglos XVIII y XIX, con la idea de que formaran parte de la muestra *Cuatro mil años de música en Ecuador*. Allí serían expuestos y devueltos a su país de origen al terminar, cosa que jamás sucedió. Los cuadernos se quedaron en Caracas, hoy en día en la Biblioteca Nacional de Venezuela, y con ello comenzó una saga de enredos y malentendidos que continúa hasta el día de hoy. El propósito de este capítulo es estudiar los innumerables avatares que han sufrido estos materiales a la luz de los conceptos de ‘archivo’ desarrollados por Michel Foucault y Jacques Derrida. Tal aproximación nos permitirá aplicar a este caso particular los marcos teóricos desarrollados por estos dos pensadores, verificar hasta qué punto contribuyen o no a comprender cómo se generan los vacíos, los silencios, las fracturas, las regiones prohibidas, los saltos, las omisiones del archivo, y también, qué podemos hacer para solventarlos.

Palabras clave: Foucault; Derrida; archivo; arconte; manuscritos musicales; Venezuela; siglo XVIII.

Abstract: In 1974, Carlos Alberto Coba, then a fellow at the Inter-American Institute of Ethnomusicology and Folklore in Caracas, brought eight handwritten notebooks with music from the 18th and 19th centuries from Ecuador to Venezuela, with the idea that they should be shown at the exhibition called *Cuatro mil años de música en Ecuador*. In Caracas those materials would be exhibited and then returned to their original country, something that never happened. The notebooks remained in Caracas, nowadays at the National Library, and thus a saga began of entanglements and misunderstandings that continue until today. The purpose of this chapter is to study the innumerable ups and downs that these materials have suffered considering the concepts of ‘archive’ developed by Michel Foucault and Jacques Derrida. Such approach will allow us to apply to this case the theoretical frameworks developed by these two thinkers, to verify to what extent they contribute or not to understanding how the gaps, the silences, the fractures, the forbidden regions, the jumps, and the omissions of the archive are generated, and what we can do to solve them.

Keywords: Foucault; Derrida; archive; archaonte; musical manuscripts; Venezuela; 18th century.

* Durante el proceso de edición nos llegó la triste noticia del fallecimiento de Juan Francisco Sans. Valga la publicación de este artículo como un pequeño homenaje a su persona y a su obra.

1. ¿Qué significa “nos impide darle una respuesta favorable a su requerimiento”?

El concepto de ‘archivo’ en Foucault y Derrida es eminentemente filosófico (Tello 2018, 45). Al respecto, Nava Murcia (2012, 98) asegura que “todas las metáforas ideadas por Freud para construir una imagen útil para pensar el aparato psíquico (impresión, huella, escritura, bloc mágico, prótesis, entre otras) hacen posible una teoría del archivo no reductible a una teoría de la memoria”. Si bien las metáforas pueden constituir herramientas muy poderosas para comprender realidades sociales y psicológicas complejas, su uso permanente sin una referencia anclada a problemas concretos genera un discurso críptico, abstruso y autoreferencial. También Ernst (2004, 47) en “The archive as metaphor”, advierte que cuando se habla de ‘archivo’, no hay que olvidar que nos referimos a una institución muy precisa y delimitada. Por eso, Silva Olarte (2012, 232) reivindica el trabajo práctico sobre el archivo, porque sin “introducir nuevos conjuntos documentales interrogados de formas inéditas, la única forma en las ciencias sociales de hacer avanzar discusiones [...]”, las discusiones “tienden a volverse repetidas, abstractas, anodinas, anacrónicas, o todas esas cosas juntas”. Es por tanto nuestra pretensión en este escrito, aplicar algunos conceptos clave de las teorías de Foucault y Derrida (archivo, historia, arqueología, arconte, represión, poder y saber, entre otros) a un problema particular, y observar hasta qué punto permiten explicarlo y comprenderlo.

El Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), dirigido en aquél entonces por Isabel Aretz, organizó en 1976, en el Museo de Ciencias Naturales de Caracas, una exposición llamada *Cuatro mil años de música en Ecuador*, con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela, la Fundación Hallo de Ecuador, la Organización de Estados Americanos, y la asistencia técnica de José Peñín, Clara Rey de Guido, Ronny Velásquez y Elena Hermo de Goldberg, egresados del programa internacional de formación en etnomusicología y folklore que ofrecía para entonces esa institución. La exposición estaba dedicada a mostrar los resultados del plan multinacional INIDEF-OEA de 1975 en Ecuador, con investigaciones de campo donde habían participado José Peñín, Ronny Velásquez, Carlos Coba, Rolando García y Rodrigo Mora. En el catálogo de la referida exposición encontramos un pequeño texto de José Peñín titulado “Manuscritos de música”, que describe las partituras que se exhibieron en la muestra.

Peñín (1976, 70) arranca su escrito hablando de la importancia que tuvo la llegada a Quito en 1534 de monjes franciscanos flamencos para el desarrollo musical de la ciudad. De inmediato afirma que “[...] los ocho cuadernos manuscritos que exponemos fueron comprados por el INIDEF a Carlos Coba el año 1974”, y pasa a describirlos muy a *grosso modo*. Ambas aseveraciones (la llegada de los franciscanos a Quito seguida de la descripción de los cuadernos) podrían sugerir un vínculo eventual entre los manuscritos y el Convento de San Francisco de esa ciudad, aunque Peñín jamás afirma tal cosa explícitamente. Los cuadernos se quedaron en Caracas hasta el día de hoy. Esta implicatura inició una enredada trama que dura hasta nuestros días, y que no hemos podido dilucidar del todo. Los avatares sufridos por estos documentos en los últimos cincuenta años nos brindan una oportunidad única para reflexionar acerca de la pertinencia y aplicabilidad

de los conceptos de archivo desarrollados por Foucault (1968, 2002) y Derrida (1997) a un caso concreto, en un esfuerzo por mantener eso que Silva Olarte (2012, 227) llama “un equilibrio entre la perspectiva teórica y el trabajo de archivo por cuanto son un complemento que permite explicar realidades particulares en determinados contextos”.

Peñín habla en su nota de 1976 de ocho cuadernos, pero actualmente sólo encontramos siete. Algo pasó en el ínterin: o Peñín contó mal (poco probable), o se extravió uno de ellos, o se subsumieron dos cuadernos en uno, o quién sabe qué ocurrió. Tampoco sabemos con base en qué evidencia documental Peñín habla de cuaderno n° 1, cuaderno n° 2, y así sucesivamente, toda vez que, al menos en lo que se puede advertir hoy en esas fuentes, ninguno de los cuadernos ostenta una portadilla con esos títulos. Cuando más, en lo que corresponde al cuaderno n° 2 de los que habla Peñín, se lee “Cuaderno de villancicos”. Los cuadernos están guardados actualmente en siete cajas con sendas etiquetas que curiosamente dicen “Transcripciones musicales”, numeradas del 1 al 7 según a qué caja corresponda. Al cotejar el contenido de las cajas con la escueta información que nos ofrece Peñín, nos damos cuenta de que hablamos del mismo material, pero en un orden numérico totalmente trastocado. Por ejemplo, Peñín (1976, 71) dice que el cuaderno n° 2 “es el de mayor tamaño, el más deteriorado y contiene melodías de villancicos exclusivamente”, cuando eso es precisamente lo que contiene en la actualidad la caja n° 7. También dice que “los números 1 y 3 contienen anotaciones personales firmadas por Manuel Alban, José Alban y Manuel Palis” (Peñín 1976, 70), cuando los cuadernos que tienen esas rúbricas están ahora guardados en las cajas n° 2 y n° 5. Afirma también que el cuaderno n° 3 “sitúa las diferentes anotaciones personales, totalmente ajenas al contenido del manuscrito, entre 1800 y 1826” (Peñín 1976, 70), cuando ahora las encontramos en los cuadernos guardados en las cajas n° 2 y n° 5. Advierte Peñín por último, que en el cuaderno n° 3 hay un yaraví, que hoy ubicamos en la caja n° 5. Evidentemente, Peñín habla de un orden y un concepto totalmente distinto al actual, que no se corresponde en absoluto con el número asignado a las cajas por quien archivó este fondo en Caracas. Incluso Peñín (1976, 70-71) encuentra una datación en el cuaderno n° 1 (Madrid, 26 de febrero de 1757) el cual le parece el más interesante de todos, “pues además de los ejemplos musicales que contiene, en la primera parte explica y ejemplifica los rudimentos de la teoría musical del momento [...]. Estamos evidentemente en presencia de un pequeño método de violín”. El manuscrito de la caja n° 5 contiene efectivamente ese pequeño método de violín con los rudimentos de teoría musical, pero en ningún lugar de esa fuente encontramos la referencia a Madrid, ni a 1757. Tal datación no se encuentra en ninguno de los siete cuadernos conservados actualmente, por lo que pudiera inferirse que pertenece en todo caso a un cuaderno o a una página que no está.

Entramos en conocimiento de estos materiales en 2012, gracias a una petición directa para localizarlos en Caracas que hiciera Juan Carlos Arango (asistente administrativo y de investigación del Latin American Music Center de la Indiana University) a Maríantonía Palacios. Arango estaba en ese entonces haciendo un relevamiento de partituras para el Festival Internacional de Música de Música Sacra de Quito, y alguien

le comentó que el INIDEF tenía “una colección bastante grande que contenía música de la comunidad franciscana del Ecuador”.¹ En su comunicación confiesa no contar con ningún registro o documentación al respecto, más allá del dato que le dio su informante, por lo que solicita a Palacios averiguar si existe tal colección en Caracas, qué ha sido de ella, y hacer lo posible por digitalizar lo que haya de música sacra en la misma. Palacios, quien llevaba años investigando sobre música colonial latinoamericana, y que por tanto tenía perfecto conocimiento de este tipo de fuentes en el país, desconocía totalmente la existencia de tales materiales en Venezuela. Motivada entonces por un interés personal, se puso de inmediato a seguirle la pista. Le escribe a Ronny Velásquez (recordemos que estuvo como organizador de la exposición en 1976) para pedirle datos sobre el particular. Velásquez le escribe a su vez al propio Carlos Cobra. En su respuesta a Velásquez del 16 de octubre de 2012,² Cobra le expresa entre otras cosas, que le llama mucho la atención que se hablara de partituras “traídas por cantidades a Venezuela” cuando no hubo tales cantidades, que jamás se llevaron partituras de San Francisco a Caracas, que Peñín había publicado una nota sin sentido en la revista del INIDEF con la anuencia de Isabel Aretz, y que a él le había molestado eso mucho porque lo dicho por Peñín no era verídico. Cobra asevera que esos villancicos (jamás se refiere a los cuadernos restantes) fueron conseguidos por él durante sus investigaciones sobre música colonial en Atuntaqui, y que eran probablemente del violinista y compositor José Páliz. Insiste en que los llevó a Venezuela a instancias de Isabel Aretz, los dejó para que se expusieran en la muestra y que luego los devolvieran, pero eso nunca sucedió. Lamenta además que el caso “se remueva nuevamente”, dando a entender que ya se había ventilado de algún modo en los corrillos musicológicos ecuatorianos.

Ese mismo mes, Palacios asistió al III Encuentro Internacional de Musicología 2012 en la ciudad de Loja, Ecuador, donde tuvo la oportunidad de entrevistarse personalmente con Cobra, quien insistió en sus argumentos. Realmente, suena poco plausible que INIDEF le haya comprado tales materiales a un becario de la institución como afirma Peñín en su nota, porque precisamente, su misión era el estudio, documentación y preservación de la tradición oral. Un legajo de manuscritos musicales antiguos es lo que menos podría interesarle a una institución de etnomusicología. De hecho, es tan poco probable que el INIDEF tuviese manuscritos del siglo XVIII y XIX entre sus colecciones, que a nadie se le ocurrió jamás buscar allí algo semejante en casi cinco décadas. No obstante (todo hay que decirlo) Carlos Cobra fue fraile franciscano en el convento de San Francisco de Quito, aunque se secularizó antes de dedicarse a la investigación musicológica.

El caso es que sí existe evidencia fehaciente de que, al menos el *Cuaderno de Villancicos* (el n° 2 según Peñín, ubicado actualmente en la caja n° 7) perteneció efectivamente al Convento de San Francisco de Quito, o por lo menos se encontraba allí en una fecha

1 Correo electrónico de Luis Carlos Arango a Mariantonia Palacios, 11 de octubre de 2012. Reproducido con autorización del remitente.

2 Correo electrónico de Ronny Velásquez a Mariantonia Palacios. Reproducido con autorización del remitente.

anterior a 1974. Frank y Joan Harrison publican en 1973 un artículo dedicado por entero a esa fuente, donde explícitamente indican que “el propósito de este artículo es dar cuenta preliminar de una colección de villancicos, *hoy preservados en el monasterio de San Francisco en Quito*, cuya procedencia original fue probablemente la ciudad de Loja en el sur de Ecuador”³ (Harrison y Harrison 1973, 101; cursivas nuestras). En ese cuaderno hay una inscripción que efectivamente reza “Al M. Ascencio Pauta maestro de Capilla del Capital De Loxa Sn. Blas”, que pudiera ser la pista para su ubicación. Los Harrison no mencionan el resto de los cuadernos: o no estaban allí cuando revisaron el archivo, o no les merecieron ninguna atención. Por su parte, Peñín (1976, 71) tuvo alguna información de que estos cuadernos configuraban previamente un fondo único al que pertenecía el *Cuaderno de villancicos*, cuya procedencia ubica en Cotacachi, y no en Loja como sugieren los Harrison: “Parecería que este grupo de cuadernos manuscritos perteneció a alguna familia de violinistas, posiblemente a la familia Manuel Alban residente en Cotacachi Prov. de Imbabura”. Sea como sea, los testimonios que nos llegan hasta hoy son muy confusos y contradictorios: uno dice que la colección es de Atuntaqui, otro de Cotacachi, otros de Loja; unos hablan de ocho cuadernos, otros de uno solo, y hoy sólo hay siete; uno lo atribuye a José Páiz, otro a Manuel Alban, el diploma indica que son de Ascencio Pauta. Para remate, los Harrison dan cuenta de que el *Cuaderno de villancicos* tiene más páginas de las que efectivamente encontramos en nuestro examen físico del cuaderno.

Después de 1976, el INIDEF cambió varias veces de razón social. En 1985 se fusionó con el Museo Nacional del Folklore, pasando a llamarse Centro para el Estudio de las Culturas Populares y Tradicionales (CCPYT). En 1990 cambió nuevamente de nombre, llamándose Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF). En 2006, el gobierno venezolano elimina FUNDEF para crear una nueva entidad llamada Centro de la Diversidad Cultural, dedicada ahora a la gestión del patrimonio inmaterial del país, por lo que decide desprenderse físicamente de sus valiosísimas colecciones oriundas de toda América, para trasladarlas a la sede de la Biblioteca Nacional de Venezuela en Caracas.

Apenas supo de la existencia de los cuadernos en 2012, Palacios hizo el intento de acceder a los mismos como usuaria habitual de la Biblioteca Nacional. Si bien llegaron a mostrarle las siete cajas, lo que permitió al fin constatar que los materiales existían efectivamente y que seguían a buen resguardo en esa entidad, le informaron que no estaban a disposición del público. Para sortear esta dificultad y fotografiarlos de algún modo, hizo una cita con George Amaiz, coordinador de gestión de colecciones del Centro de la Diversidad Cultural. Si embargo, la solicitud nunca fue atendida. Elevó el caso al ministro de cultura del momento, Pedro Calzadilla, a cuyo despacho está adscrito el Centro de la Diversidad Cultural, pero fue en vano. Palacios oficia el 7 de

3 “The purpose of this paper is to give a preliminary account of a collection of villancicos, now preserved in the monastery of San Francisco in Quito, whose original provenance was probably the city of Loja in southern Ecuador [...]”. Traducción nuestra.

marzo de 2014 a Benito Irady, presidente del Centro de la Diversidad Cultural, a ver si por esa vía resultaba factible acceder a los cuadernos. Irady contesta el 18 de marzo con oficio 000089 del Centro de la Diversidad Cultural, delegando nuevamente en George Amaiz para tratar con ella todo lo concerniente al tema. Finalmente, Amaiz contesta por escrito el 25 de marzo, diciendo que, ante su solicitud, “debemos informarle que dicho componente de la colección está actualmente siendo objeto de un proyecto de registro, conservación y revalorización, lo que, sumado a algunas implicaciones relacionadas con el Derecho de Autor, nos impide darle una respuesta favorable a su requerimiento”. ¿Derechos de autor de materiales del siglo XVIII y XIX en el siglo XXI?

Ante la evidente negativa oficial de dar acceso a un material que por lógica elemental debía estar disponible al público, especialmente para los investigadores especialistas del área, pero sobre todo por la decadencia política, social y económica en la que se estaba sumiendo Venezuela en esos años, Palacios decidió esperar un mejor momento para continuar con sus intentos, a ver si las cosas cambiaban. Pero todo empeoró dramáticamente. En 2019 hace un último amago. Se acerca al sitio, y consigue que quien ahora lo atendía era un antiguo estudiante. Sin mayores preámbulos, éste le dice que puede ir a ver el material. Sin pensarlo dos veces, Palacios, como mejor pudo, fotografió los cuadernos con su teléfono celular, sin opciones de iluminación, encuadre, foco, perspectiva, ni ninguna comodidad. Precariamente, pero los fotografió. Sólo así se pudo comenzar a examinar realmente el contenido de la colección, para enterarnos finalmente de qué se trataba. ¡Así se hace musicología en América Latina!

Esos son los avatares que ha sufrido este fondo. Son mucho más comunes en Latinoamérica de lo que se suele pensar. El problema es que no lo sabemos, porque las investigaciones suelen usualmente reducirse a ofrecer los resultados finales de sus hallazgos, concentrándose en el producto e ignorando el proceso, obliterando este tipo de incidencias que resultan en ocasiones tanto o más reveladoras que el contenido mismo de los documentos examinados. Como asegura Janak (2020, 57), lo que se ha perdido es tan importante como lo que está presente, y la ausencia de un material significa tanto para un investigador como su presencia.

2. ¿Dejar hablar al archivo, o dejar hablar a las fuentes?

El viejo concepto de ‘dejar hablar a las fuentes’ se conmuta en la teoría de Foucault en “dejar hablar al archivo” (Tello 2016, 40). Más que los registros archivados, es el archivo mismo el que nos cuenta cosas. En este sentido, la historia archivística de estos manuscritos es tan interesante como su propio contenido. Comprendemos así que “las formaciones discursivas y sus prácticas no representan entonces a la historia, sino que más bien ellas mismas encarnan lo histórico” (Tello 2018, 57). O, como dice García (2018, 79), la pregunta que habría que hacer aquí es qué debería ser interpretado en primera instancia: si la supuesta realidad que el registro pretende retratar, o las políticas de su factura como registro. ¿Cómo ha funcionado esto en el caso de los cuadernos de marras?

La formación de este fondo tiene todos los visos de haber sido aluvional, en el sentido de haberse ido configurando poco a poco a lo largo del tiempo, con manuscritos de distintos amanuenses, compositores, épocas y proveniencias, que terminaron reunidos por algún motivo que desconocemos. Sin embargo, no parecen estar juntos por casualidad, ya que hay elementos que dan coherencia y continuidad a su contenido, lo que hace sospechar de una “intencionalidad de archivo”. García (2018, 68) describe las condiciones mínimas para poder hablar con propiedad de esta intencionalidad, que en este caso se cumplen a cabalidad:

- a) su agrupamiento debe estar regido por un propósito implícito o explícito (investigación, coleccionismo, comercialización, difusión cultural, enaltecimiento nacionalista, demarcación étnica, etc.);
- b) algún tipo de ordenamiento debe administrar su almacenamiento, sea este un sofisticado sistema clasificatorio, una posición en el estante o tan solo un orden sucesivo;
- y
- c) un intento de preservación debe garantizar su existencia en un tiempo determinado.

Sólo así podemos comprender que a estos cuadernos se los considere actualmente como un fondo unitario, como una colección numerada en secuencia. Si en su origen no lo fueron, hubo una intencionalidad archivística que los convirtió en tales. Las dispares conjeturas elaboradas por Peñín, los Harrison o Coba acerca de su origen, muestran la dificultad por establecer lo que se llama la ‘estructura primitiva’ u orden original del fondo. Ello se hace muy evidente en la confusión numérica entre cuadernos y cajas que se presenta en las últimas etapas de la historia del fondo, en desafío a normas elementales de la archivística como los principios de procedencia y respeto de orden del original.

El que este fondo haya permanecido al margen de los discursos sobre música colonial y decimonónica latinoamericana en las últimas décadas tan enjundiosos (Pérez González 2004; Marín López 2018; Waisman 2018), podría ser explicado a partir de la célebre definición de Foucault (2002, 220) de que “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”. Ha sido la ley de lo que podía ser dicho en el archivo del Convento de San Francisco, en una institución etnomusicológica como lo fue el INIDEF, o en el Centro de la Diversidad Cultural, la razón por la cual este fondo permaneció silente, totalmente fuera del radar de los investigadores, en un periodo donde han salido a la luz tantas nuevas informaciones sobre el tema. Sabemos que el *Cuaderno de villancicos* estuvo en el archivo del Convento de San Francisco por las noticias que nos dan los Harrison, pero ellos no mencionan los seis restantes. No obstante, ninguno de los cuadernos aparece reseñado en el *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador* publicado por Kennedy Troya (1980). Los registros en este catálogo vinculados directamente a asuntos musicales son escuetos, y relativos a asuntos administrativos. No encontramos referencia alguna a inventarios de partituras, partes instrumentales o corales, libros de

coro, música de facistol, compra o encargo de composiciones nuevas o de letras para los villancicos, etc. La única documentación existente al respecto la ha proporcionado hace poco Estévez (2019), referida a treinta y ocho libros de coro manuscritos que van del siglo XVI al XX, no inventariados en ninguna parte hasta ese momento.

Llama poderosamente la atención que el contenido de los cuadernos, apartando el *Cuaderno de villancicos* estudiado por los Harrison, sea de evidente índole secular, constituido por música instrumental y de baile: contradanzas, vales, polkas, minuets, marchas, tocatas, sinfonías, habaneras, fandangos, pasodobles, variaciones, tonos, paspié, estros, alemandas, retretas, ejercicios instrumentales, y un yaraví. Un repertorio semejante no sería para nada cónsono con la música que, en teoría, debería estar resguardada en un archivo conventual. Esta razón podría explicar que, de haber reposado en el archivo del Convento de San Francisco, los cuadernos de música secular hayan sido obliterados tanto de los inventarios como del artículo de los Harrison, dedicado exclusivamente al villancico, tema hegemónico en los estudios sobre música colonial hispanoamericana (Juárez y Lovato 2018; Borrego Gutiérrez y Marín López 2019). Entre las escasas menciones posteriores al artículo de los Harrison que encontramos en la literatura, está la grabación en CD hecha por Bermúdez (1999) de los villancicos del cuaderno transcritos por los Harrison como corolario de su artículo; así como las referencias de Marín López (2007) en su tesis doctoral. En fin, parecen haber sido Peñín y los Harrison los últimos en haber visto físicamente estos materiales y dado cuenta de ellos.

Por otra parte, resulta evidente que unos manuscritos de música ‘docta’ de los siglos XVIII y XIX en el archivo de unas instituciones dedicadas a la etnomusicología y el folklore como lo fueron INIDEF, CCPYT o FUNDEF, hayan tenido poco o nada de interés para sus usuarios naturales. Según Foucault, la aparición de esos enunciados en un archivo de ese tipo resultaría improbable: por la ley que rige el archivo, el propio sistema impediría que tales enunciados aparezcan como acontecimientos singulares. Cuando finalmente la institución cambia de misión para dedicarse a la diversidad cultural y al patrimonio inmaterial de Venezuela, la conservación de unas partituras antiguas de música ecuatoriana en su archivo pierde todo sentido. En todo caso, ni la redistribución sufrida por los archivos en el tiempo, ni la transformación de los discursos y de las prácticas en torno a las instituciones que albergaron este fondo (Tello 2018, 57), propiciaron nunca la aparición de enunciados acerca de este material.

Esta explicación podemos aceptarla siempre y cuando consideremos estos documentos como objetos mudos y sin contexto, rastros inertes, ruinas silentes de una cultura que fue dejada en el pasado: como lo que Foucault llama un ‘monumento’. Según Foucault (2002, 10-11), la historia tradicional era la manera como la sociedad daba continuidad, estatuto, coherencia y elaboración a la masa de documentos que resguardaba en sus archivos, “haciéndolos hablar” como dicen los historiadores, es decir, enunciando un discurso y restituyendo de algún modo un relato con base en ellos:

[...] desde que existe una disciplina como la historia se han utilizado documentos, se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no sólo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad, y con qué título podían pretenderlo; si eran sinceros o falsificadores, bien informados o ignorantes, auténticos o alterados. Pero cada una de estas preguntas y toda esta gran inquietud crítica apuntaban a un mismo fin: reconstituir, a partir de lo que dicen esos documentos –y a veces a medias palabras– el pasado del que emanan y que ahora ha quedado desvanecido muy detrás de ellos; el documento seguía tratándose como el lenguaje de una voz reducida ahora al silencio: su frágil rastro, pero afortunadamente descifrable (Foucault 2002, 9-10).

La historia tradicional hace también lo propio con los monumentos, los cuales, sin tener un estatuto verbal, pueden también decir algo de y por sí mismos. Por eso, Foucault insiste en que la arqueología tradicional tendía a la historia. Pero también dice que, en nuestros tiempos, el archivo ha terminado revirtiendo esa tendencia de la historia y que la nueva historia transforma más bien los documentos en monumentos. Por eso, la historia actual tiende más bien a la arqueología, entendida no sólo como la descripción de un monumento, sino como un “procedimiento descriptivo de los regímenes del saber” (Tello 2016, 48). Para Foucault (1968, 859), la arqueología es “como su nombre lo indica de una manera muy evidente, la descripción del archivo”.⁴ Porque, como dice Ernst (2004, 48), “la memoria del archivo es monumental; contiene formas, no personas. Todo lo que queda de una persona es una colección de papeles o de sonido grabado e imágenes”.⁵ Por eso, Foucault (2002, 233-234) propone una arqueología para estudiar estos documentos, devenidos en monumentos, y revisar su valor para la nueva historia, que

No trata el discurso como *documento*, como signo de otra cosa, como elemento que debería ser transparente pero cuya opacidad importuna hay que atravesar con frecuencia para llegar, en fin, allí donde se mantiene en reserva, a la profundidad de lo esencial; se dirige al discurso en su volumen propio, a título de *monumento*. No es una disciplina interpretativa: no busca ‘otro discurso’ más escondido. Se niega a ser ‘allegórica’.

En conclusión, la ley que rige lo que se puede decir en un archivo, impide que aparezcan unas partituras de música de baile de salón en el archivo del convento de San Francisco, dedicado naturalmente a la música sacra; en el archivo de institutos de investigación etnomusicológica como fueron INIDEF, CCPYT o FUNDEF, dedicados a la etnomúsica o música oral; o en un archivo como el del Centro de la Diversidad Cultural, dedicado al patrimonio inmaterial de Venezuela. Estas partituras no tenían ninguna posibilidad de ser visibles en ese contexto.

No obstante, al examinar el contenido de estos registros en tanto documentos, y no sólo como monumentos, obtenemos algunas pistas que matizan esa ley de aparición (o no) de los enunciados en el archivo. Si examinamos el caso del primer archivo en el cual tenemos noticia que estuvieron los cuadernos (el Convento de San Francisco en Quito),

4 “Mais une archéologie: c’est-à-dire, comme son nom l’indique d’une manière trop évidente, la description de l’archive”. Traducción nuestra.

5 “Archival memory is monumental; it contains forms, not people. Whatever is left of a person is a collection of papers or recorded sound and images”. Traducción nuestra.

habría que advertir que era mucho más usual de lo que se piensa el que se utilizase música de baile en la vida eclesiástica. Existe fuerte evidencia de la presencia de este tipo de música en la Iglesia desde el siglo XVII en adelante, bien en funciones paralitúrgicas como marchas y procesiones, bien en jolgorios dentro del claustro o el locutorio, en monasterios como el de San Pedro de las Dueñas en León (Morales y Kenyon de Pascual 1996 y 1997), el de Santa Ana de Ávila (de Vicente 1989), el de Santa Cruz en Jaca (Morales 2007), el de Santa Clara en Lima (Estenssoro 1997), el Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco, la Catedral de México, el Arzobispado de Guatemala, o la Recoleta Franciscana de Santiago de Chile, por poner sólo algunos notables ejemplos hispanoamericanos. Muchos archivos de esas instituciones eclesiásticas contienen libros y colecciones con piezas de baile similares a las de los cuadernos. También encontramos muchas admoniciones específicas en contra del uso de música de baile en los templos, desde aquellas famosísimas formuladas por el jesuita Benito Feijóo (1726, 287) en su *Teatro crítico universal*, hasta normas legales que la prohibían, como lo revela la real orden del 7 de enero de 1803 emitida por Antonio Porcel, Virrey de la Nueva España, “Contra los desarreglos en las festividades de toma de hábito y profesión de religiosas” (Rodríguez de San Miguel 1852, 487), lo que deja ver que eran práctica común.

El carácter popular de mucha de la música de baile contenida en los cuadernos los emparenta más allá de toda duda con la etnomusicología y el folklore. Así vista, la colección pertenecería legítimamente a un archivo dedicado a estas disciplinas, como sería el caso del INIDEF, el CCPYT y FUNDEF. Habría además que advertir que, salvo muy contadas excepciones, todas las piezas copiadas en los cuadernos están anotadas en una sola línea melódica. Sobre este tipo de notación, que refleja una práctica musical que abrevia simultáneamente tanto de la tradición oral como de la escrita, hemos abundado en otros trabajos (Palacios 1997; Palacios y Sans 2001; Sans 2001; Sans 2006; Sans y Lovera 2012), y ubica estos documentos en la frontera entre la musicología y la etnomusicología. Incluso en el caso de sinfonías, fugas, tocatas o sonatas (escritas también en una sola línea), nos remite, no a partituras defectivas, sino a la inveterada práctica del ‘partimento’ (Sanguinetti 2012), de cuya presencia en la América hispana poco o nada se ha escrito aún.

Por último, la ley de aparición de los enunciados de Foucault en el archivo del Centro de la Diversidad Cultural de Venezuela, queda denegada al observar en los cuadernos la presencia de géneros que se cultivaban contemporáneamente en muchos países del continente, como los villancicos, pero muy especialmente, las referidas piezas de baile. Composiciones como *La Cachucha*, copiada en los cuadernos, formaban parte obligada del repertorio de cualquier salón en Quito o en Caracas, en La Habana o en Lima, por lo que resultaría muy importante su estudio para comprender los patrones de producción, distribución y consumo de géneros músico-bailables en el continente, así como su genealogía e itinerario. En el propio repertorio de los cuadernos encontramos referencias directas a Venezuela, como el *Valse de la pedida de Caracas* que se encuentra en el cuaderno de la caja n° 3, o la contradanza *La caraqueña*, que está en la caja n° 2.

Foucault (1968, 859) dice que mientras la historia tradicional ha dependido de lo que dicen los registros, la actual depende de lo que dice el archivo en sí mismo, porque es el archivo el que determina los límites y las formas de “lo decible” en un tiempo histórico dado. Sin embargo, a pesar de que el tema de la música colonial en Hispanoamérica ha estado en el tapete en las últimas décadas, estos cuadernos han permanecido invisibles para los estudiosos. Por eso “tenemos que poner atención a lo que no se dice, a lo que no se menciona, ya sea por ignorancia, desconocimiento, omisión” (Souza Valencia 2015, 46). Hemos visto que hacer un análisis de este fondo como un documento ‘monumentalizado’ siguiendo únicamente la lógica de los archivos donde aparece (o no), pero no su contenido, puede explicar de alguna manera su elocuente silencio en un momento histórico dado, pero no da respuestas a todo. Examinar el contenido de los documentos resulta imprescindible, y da cuenta de otros aspectos que hay que tomar forzosamente en consideración. No basta por tanto que el archivo hable: también es necesario que lo haga el documento mismo. La interlocución entre documentos y archivo es fundamental.

3. *Arcana imperii*: el reino oculto del poder

El caso del fondo ecuatoriano es un claro ejemplo de lo que Nava Murcia (2012, 96) llama los “archivos del mal”, es decir, a aquellas “huellas de acontecimientos que son borrados, destruidos y manipulados en nombre de un poder que los deniega o autoriza, en una palabra, los reprime”. Los términos ‘mal’, ‘represión’, ‘manipulación’, ‘borrado’ y ‘destrucción’ remiten inevitablemente a que un archivo es en sí mismo protervo, y efectivamente, así lo han interpretado muchos exégetas de Derrida. Pero el archivo en sí no tiene moral: es sólo un sistema de selección, registro, preservación, salvaguarda y acceso. Estos procesos incluso deberían funcionar como mecanismos automatizados, independientes de quienes administran el archivo, como ocurre con los algoritmos en la red (aunque en el fondo siempre haya alguien que los programa). El mal en todo caso comienza cuando se instaura el archivo mismo. Foucault propone analizar precisamente ese dispositivo, lo que hace posible tal proceso. La pregunta sería ¿por qué estos fondos permanecieron invisibles por tantas décadas en esos repositorios, en una época tan propicia para su estudio?

Aquí entra en la ecuación lo que Derrida (1997, 10) denomina el ‘arconte’. Según Nava Murcia (2012, 96), este agente ejerce lo que llama “principio arcóntico esencial: quién autoriza y qué relaciones se tejen entre las distintas huellas dispuestas en todo archivo”. Seleccionar, almacenar, documentar, administrar lo que ingresa a un archivo es una condición esencialmente política, de autoridad. Como asegura Tello (2018, 55), “no hay, pues, archivo sin un poder político capaz de instituirlo y conservarlo”. El problema real del arconte moderno estriba no tanto en qué guarda, sino en qué desecha, bajo qué criterio y a discreción de quién lo hace. El archivo está sujeto a una estricta economía de registros: como no puede almacenar todo, debe eliminar necesariamente aquellos registros aparentemente inútiles para sus eventuales futuros usuarios (Ernst 2004, 47). Aquí parecería radicar el meollo de la condición política del archivo. En este sentido,

siempre cabe la posibilidad de que, aun siendo valioso, un documento no sea registrado en el archivo, como ha ocurrido con estos cuadernos; o peor aún, que, aunque haya sido registrado, sea desincorporado porque no tiene sentido dentro del archivo. Un registro corre peligro en un archivo donde resulta improbable que sea consultado, como hemos visto ocurre con los cuadernos en el INIDEF o en el Centro de la Diversidad Cultural. El arconte es quien define el campo de lo “no registrable”, donde “quedan relegados los recortes considerados irrelevantes, no aportantes, ‘olvidables’, moral y éticamente ‘inferiores’. Se debe preguntar entonces, qué ‘no registros’ se pueden situar aquí desde una mirada crítica hacia las historias culturales latinoamericanas” (Estarellas 2020, 46). Y estos cuadernos pertenecen, sin duda, a este grupo de lo “no registrado”.

El arconte no es el archivo: es quien lo instauro y lo administra. En ocasiones, su poder se manifiesta por el poder mismo, para hacer saber quién manda, para controlar el discurso, para evitar que se haga o se sepa algo, entendido tal silencio como “la manifestación de las acciones del poderoso para negar al marginalizado acceso a los archivos, porque esto tiene un impacto significativo en la habilidad de los grupos marginales para formar la memoria y la historia social” (Carter 2006, 215). Por tanto, es en la posibilidad o no del acceso a los registros de un archivo, donde se hace más evidente el poder arcóntico. En las sociedades libres se da por hecho que, si el registro existe, se puede acceder a él, y no habría razón alguna para impedirlo, a menos que se trate de información clasificada, secreta o confidencial, generalmente de Estado, una invención que la burocracia defiende con fe de carbonero (Stoler 2002, 107). Pero como resulta evidente, este nunca fue el caso de los cuadernos. No imaginamos qué información estratégica pueden guardar unas ingenuas partituras de villancicos y música de baile ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX.

Por eso resulta tan incomprensible la imposibilidad que tuvimos de revisar los cuadernos en condiciones adecuadas, la negación del acceso a los mismos con un entusiasmo digno de otra causa, a la única especialista que en décadas mostró interés por esos materiales. En este caso ocurre lo contrario a lo que refiere Tello (2016, 45) de que “no hay pues ningún archivista detrás de nuestra historia que podamos desenmascarar como responsable exclusivo del orden de los discursos, de las palabras y las cosas”. Aquí sí que lo hubo, y los hemos mencionado arriba. Si “la apertura o el acceso irrestricto a los archivos parece un signo indiscutible de los procesos de democratización modernos, desde la Revolución Francesa hasta las llamadas ‘sociedades del conocimiento’ [...]” (Tello 2018, 58), “la democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. *A contrario*, las infracciones de la democracia se miden por lo que una obra reciente y notable por tantos motivos llama *Archivos prohibidos* [...]” (Derrida 1997, 12). Es por eso, que Derrida habla constantemente de ‘represión’ del archivo, o dicho en términos menos freudianos, del poder del Estado sobre el historiador, para controlar lo que sabe, hace y dice. Porque “... toda relación de poder implica un control sobre el archivo” (Tello 2016, 49). Por eso, en nuestros tiempos el archivo pasa de ser un repositorio para resguardo y

salvaguarda de documentos del Estado, a un lugar que sirve para etnografiar al Estado mismo (Stoler 2002, 87-90). Eso lo hemos intentado hacer en este texto.

Estarellas (2020, 45) afirma que “las lógicas estructurales de lo archivable y sus formas de sistematizar y organizar la información a ‘resguardar’ constituyen, de este modo, problemáticas y cuestionamientos de tipo epistémico-filosóficos centrales para la teoría decolonial”. Como dice Stoler (2002, 107), para comprender un archivo lo primero que hay que ver es a qué institución sirve. La razón de ‘colonialismo institucional’ que arguyen los etnomusicólogos como razón para no depositar los materiales obtenidos de sus investigaciones en archivos y bibliotecas (Landau y Topp Fargion 2012, 130), no puede estar mejor ejemplificado que en la actitud del Centro de la Diversidad Cultural para con sus usuarios. Lance (1978, 29) lo expresa de una manera categórica: “A mí me parece que el acceso y uso representan la razón de ser de un archivo”.⁶ Todo lo demás sobra, si esto no está funcionando como debe.

No sabemos la razón por la cual el Centro de la Diversidad Cultural denegó consistentemente, con excusas fútiles, el acceso a los cuadernos. Tampoco por qué no están ni siquiera registrados, sino que dependen del conocimiento circunstancial que pudieran tener en un momento dado los archiveros. No deja de ser un contrasentido en nuestra sociedad y en nuestro tiempo que tal cosa ocurra, principalmente en una institución que ostenta un nombre como ese. Si el impresionante archivo que en su momento colectaron INIDEF, CCPYT y FUNDEF se fundamentó sobre la base de recoger muestras significativas de la etnomúsica de los países de América Latina, con el fin de ponerlas a disposición irrestricta de los propios países, investigadores y cultores, la gestión del Centro de la Diversidad Cultural se ha caracterizado desde sus inicios por una absoluta opacidad, donde resulta imposible para cualquiera que no tenga un oprobioso privilegio (Gauld 2017), acceder a sus fondos sin cortapisas. Resulta totalmente contradictorio en la era de la descolonización que comenzó a mediados del siglo XX con la devolución de países enteros a sus comunidades originarias, y ha continuado en nuestro tiempo con el reintegro de su patrimonio artístico, exista la imposibilidad de dar acceso a fondos que culturalmente no son propiedad del estado venezolano, y que incluso deberían tener una política especialmente diseñada para devolver, en el sentido que se quiera comprender esta palabra, el patrimonio latinoamericano que resguardan. Sobre todo, en una época donde la vieja regla de que “sólo aquello que está guardado puede ser encontrado” ya no es aplicable, gracias precisamente a los avances tecnológicos como el Internet, que le han quitado al viejo arconte, pero sobre todo a las burocracias estatales, su poder omnímodo sobre aquello que custodian (Ernst 2004, 51). Ello sólo es explicable porque desde la perspectiva psicoanalítica, una actitud así representa un esfuerzo ‘contra natura’: “nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación” (Derrida 1997, 1-2).

6 “Access and use seem to me to represent the *raison d'être* of an archive”. Traducción nuestra.

Pero como dicen Foucault y Derrida, no hay proceso de archivamiento que no deje huella. Y de alguna manera, aquello que entró en un archivo, y está escondido, sale en algún momento a la luz. Lo que está archivado como represión se expresa cuando hurgamos en el archivo. Podemos no saber lo que hay en el archivo, pero un accidente, una pista que desafía el corpus de represiones, puede hacernos descubrir algo ignoto. Este es el vínculo del archivo con el psicoanálisis: aquellos acontecimientos reprimidos siempre encuentran una rendija por dónde expresarse, y descubren un mundo insospechado dentro del archivo mismo. No podemos pensar que sin registro no hay acontecimiento: “esta evidencia tranquila se derrumba desde el momento en que el psicoanálisis, deconstruyendo y haciendo posible una ciencia general del archivo, posibilita pensar acontecimientos reprimidos que retornan desde las huellas de su borradura [...]” (Nava Murcia 2012, 123). Porque toda archivamiento, incluso si ha sido reprimida, deja un rastro, pistas, trazos, huellas, incluso de que ha sido borrada.

Un último punto que quisiéramos abordar es el referido a la memoria y el silencio. Todos los teóricos insisten en diferenciar claramente el archivo de la memoria. La memoria apunta al pasado; el archivo, al futuro (Tello 2018, 44). Sin embargo, en el caso de los cuadernos, ha sido la memoria la que ha permitido recuperarlos, no el archivo. El recuerdo del acto por el cual estos materiales fueron archivados en INIDEF, descrito por Peñín en el catálogo, ha sido la única inscripción que quedó de ese acontecimiento, independiente de la exactitud de lo que reseña. Pero la recuperación misma de ese dato no habría sido posible sin el concurso de la memoria de agentes como Carlos Coba, Juan Carlos Arango o Ronny Velásquez. Como cuenta Gimeno Casas (2020, 129) al reivindicar la narración oral como elemento fundamental para completar la historia que cuentan las imágenes en un álbum de fotos familiar, los archivos tienen su propia historia que contar, que está inscrita, no solamente en sus registros, sino en la memoria de sus usuarios y funcionarios. Y como ocurre con los álbumes de fotos, en la medida en que desaparecen las personas que saben y cuentan la ilación de las imágenes entre sí, la historia se va deshaciendo, desintegrando, desvaneciendo. Como en los álbumes de fotos, en el archivo adquiere importancia “lo no-fotografiado y los vacíos. Los olvidos voluntarios o involuntarios. Los espacios en blanco o los saltos temporales entre las imágenes también nos cuentan una historia y nos hablan del tiempo transcurrido entre imágenes” (Gimeno Casas 2020, 130-131). La escritura de la historia es también aquello que escapa por los resquicios, los entresijos, las rendijas, las grietas del archivo.

Este texto ha discurrido sobre la viabilidad de lo que los estudiosos llaman una “lectura a contrapelo” de los archivos (Carter 2006, 215). Su tema ha sido los vacíos, las regiones prohibidas, los saltos, las fracturas, las omisiones, los silencios del archivo y sus responsables. Como plantea Carter (2006, 217), una vez que reconocemos un silencio en el archivo, ¿qué podemos hacer para llenar ese vacío? ¿Cuál sería el método para “leer los silencios”, para hacerlos sonar? Es deber del que detecta un silencio, interrogar al archivo y corregir el desbalance hasta donde lleguen sus fuerzas. Es lo que hemos intentado hacer aquí escribiendo este artículo.

Referencias bibliográficas

- Bermúdez, Egberto
1999 *Armonía Andina. Música del período colonial en los países andinos*. CD. Bogotá: Música Andina/Fundación de Música.
- Borrego Gutiérrez, Esther y Javier Marín López
2019 *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Carter, Rodney
2006 “Of things said and unsaid: Power, archival silences, and power in silence”. *Archivaria* 61: 215-33. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12541> (25.08.2022)
- de Vicente, Alfonso
1989 *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Derrida, Jacques
1997 *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Ernst, Wolfgang
2004 “The archive as metaphor”. *Open* 7: 46-53. <https://onlineopen.org/the-archive-as-metaphor> (25.08.2022)
- Estarellas, Natalia
2020 “Recursos críticos para el abordaje de acervos histórico visuales desde una perspectiva decolonial” *Artilugio Revista* 43-58. <https://doi.org/10.55443/artilugio.n6.2020.30019>
- Estensoro, Juan Carlos
1997 “Música y fiesta en los monasterios de monjas limeños”. *Revista Musical de Venezuela* 34: 127-136.
- Estévez, Jesús
2019 “The music manuscripts in the church of San Francisco de Quito: An undocumented collection”. *Fontis Artes Musicae* 66, no. 1: 26-41. <https://doi.org/10.1353/fam.2019.0001>
- Feijoó, Benito
1726 *Teatro crítico universal*, vol. 1. Madrid: Joachim Ibarra.
- Foucault, Michel
1968 “Réponse à une question”. *Esprit* 371: 850-874. <https://esprit.presse.fr/article/michel-foucault/reponse-a-une-question-24491> (25.08.2022)
2002 *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintinuno.
- García, Miguel A.
2018 “¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología”. *Resonancias* 22, no 43: 67-82. <https://doi.org/10.7764/res.2018.43.4>
- Gauld, Craig
2017 “Democratising or privileging: The democratization of knowledge and the role of the archivist”. *Arch Sci* 17: 227-245. <https://doi.org/10.1007/s10502-015-9262-4>
- Gimeno Casas, María del Carmen
2020 “El álbum fotográfico familiar. Reflexiones sobre la relación entre fotografía y memoria”. *Artilugio Revista* 6: 126-139. <https://doi.org/10.55443/artilugio.n6.2020.30048>

- Harrison, Frank y Joan Harrison
1973 “A villancico manuscript in Ecuador: musical acculturations in a tri-ethnic society”. En *Studien zur Tradition in der Musik: Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, editado por Hans Heinrich Eggebrecht y Max Lütolf, 101-119. München: Musik Verlag Emil Katzsbichler.
- Janak, Edward
2020 “What do you mean it’s not there? Doing null history”. *The American Archivist* 83, no 1: 57-76. <https://doi.org/10.17723/0360-9081-83.1.57>
- Juárez, Miguel P. y Gustavo Lovato
2018 *Villancicos, romances y chanzonetas. Archivo histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador. Siglos XVII y XVIII*. Quito: Fundación Filarmónica Casa de la Música. Hans y Gi Neustaetter.
- Kennedy Troya, Alexandra
1980 *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador -AGOFE-*. Quito: Banco Central del Ecuador, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Lance, David
1978 “Dissemination of audio resource materials: Two papers delivered at the Annual Meeting of IASA in Lisbon: Access and use in a museum”. *Phonographic Bulletin* 22: 29-35.
- Landau, Carolyn, y Janet Topp Fargion
2012 “We’re all archivists now: Towards a more equitable ethnomusicology”. *Ethnomusicology Forum* 21, nº 2: 125-140. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.690188>
- Marín López, Javier
2007 *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/1653> (25.08.2022)
2018 *Músicas coloniales a debate: Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- Morales, Luisa
2007 “Eighteenth-century keyboard music from the Spanish female monastery of San Pedro de las Dueñas: Secular music inside the cloisters”. En *Cinco siglos de música de tecla española*, editado por Luisa Morales, 307-321. Almería: Asociación Cultural LEAL.
- Morales, Luisa y Beryl Kenyon de Pascual
1996 “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)”. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología* 12, no 2: 283-313. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1784> (25.08.2022)
1997 “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) (2ª parte)”. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología* 13, no 1-2: 123-146. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1954> (25.08.2022)
- Nava Murcia, Ricardo
2012 “El mal de archivo en la escritura de la historia”. *Historia y Grafía* 38: 95-126. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi38.16>
- Palacios, Mariantonia
1997 “Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX”. *Revista Musical de Venezuela* 35: 99-115.
- Palacios, Mariantonia y Juan Francisco Sans
2001 “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX”. *Resonancias* 8: 45-90. <http://resonancias.uc.cl/es/N-8/patrones-de-improvisacion-y-acompanamiento-en-la-musica-venezolana-de-salon-del-siglo-xix.html> (25.08.2022)

- Peñín, José
1976 “Manuscritos de música”. En *Cuatro mil años de música en Ecuador. Catálogo*, editado por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), 70-71. Caracas: CONAC-DEA/Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF)/Fundación Hallo.
- Pérez González, Juliana
2004 “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”. *Fronteras de la historia* 9: 281-321. <https://doi.org/10.22380/20274688.615>
- Rodríguez de San Miguel, Juan Nepomuceno
1852 *Pandectas hispano-mejicanas: o sea Código general comprensivo de las leyes generales, útiles y vivas de las Siete Partidas*. México: Librería de J. M. de la Rosa.
- Sanguinetti, Giorgio
2012 *The art of partimento: History, theory, and practice*. New York: Oxford University Press.
- Sans, Juan Francisco
2001 “Oralidad y escritura en el texto musical”. *Akados* 3, no 1: 89-114.
2006 “Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez”. *Revista Musical de Venezuela* 45: 76-93.
- Sans, Juan Francisco y José Rafael Lovera
2012 *La graciosa sandunga: cuaderno de piezas de bailes del s. XIX recopilado por Pablo Hilario Giménez*. Caracas: Fundación Bigott.
- Silva Olarte, Renán
2012 “En defensa de un positivismo alegre. Michel Foucault y el archivo”. *Historia y Memoria* 4: 225-257. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/814 (25.08.2022)
- Souza Valencia, Héctor
2015 “Análisis de los artículos de Derrida, Foucault y Agamben en una mirada constructivista”. *Bibliotecas* 33, no 2: 42-52. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/bibliotecas/article/view/7513/7827> (25.08.2022)
- Stoler, Ann Laura
2002 “Colonial archives and the arts of governance”. *Archival Science* 2: 87-109. <https://doi.org/10.1007/BF02435632>
- Tello, Andrés Maximiliano
2016 “Foucault y la escisión del archivo”. *Revista de Humanidades* 34: 37-61. <http://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/7483> (25.08.2022)
2018 “Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico”. *Síntesis. Revista de Filosofía* 1: 43-65. <https://doi.org/10.15691/0718-5448Vol1Iss1a234>
- Waisman, Leonardo
2018 *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Historias y reflexiones en torno a un archivo sonoro y sus roles en la investigación etnomusicológica argentina

Stories and Reflections Regarding a Sound Archive and its Roles in Argentine Ethnomusicological Research

Irma Ruiz

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina
irmaruiz24@gmail.com

Resumen: Cuando en 1931 Carlos Vega depositó los materiales sonoros de su primer trabajo de campo, sentando las bases del Instituto Nacional de Musicología (INM) que lleva su nombre y está localizado en Buenos Aires, el rol principal de los archivos era almacenar aquello que había que preservar en buen estado para su estudio por la comunidad académica. Unos sesenta años después, el llamado giro archivístico comenzó a demostrar que, sin abandonar ese rol en cierto modo pasivo, los archivos podían y debían desempeñar funciones activas cumpliendo diversos roles sociales. Alternando la narración sobre la historia del Archivo de Música de Tradición Oral del INM, con una resignificación del archivo como sitio epistemológico, se abordan las complejidades clasificatorias que atañen a las disciplinas involucradas y a los grupos humanos que dieron expresión a esas músicas, y se ofrece una mirada sobre acciones futuras.

Palabras clave: archivo; música; tradición oral; aborigen; criollo; Instituto Nacional de Musicología; Argentina.

Abstract: When, in 1931, Carlos Vega deposited the sound recordings from his first field work, laying the foundations of the National Musicology Institute (Instituto Nacional de Musicología, INM), which has his name and is located in Buenos Aires, the main role of the archives was to store that which had to be preserved in good condition in order to be studied by the academic community. Some seventy years later, the so-called archival turn started to show that, without abandoning that role that was in some way passive, archives could and should play active and social roles. By alternating the narrative on the history of the INM's Oral Tradition Music Archive, with a resignification of the archive as epistemological space, the complexities in classification that concern the disciplines involved and the human groups that gave expression to that music are tackled, and a view on future actions is offered.

Keywords: archive; music; oral tradition; indigenous; creole; Instituto Nacional de Musicología; Argentina.

Transitar la historia del Archivo de Música de Tradición Oral del Instituto Nacional de Musicología, localizado en Buenos Aires, que desde 1978 lleva el nombre de su fundador, "Carlos Vega", y reflexionar sobre sus roles, tiene como finalidad principal presentar un caso de la problemática específica, que difiere en muchos aspectos de las realidades de los grandes archivos que han movilizado los análisis y las discusiones del llamado giro archivístico.

Difiere temporalmente porque tuvo inicio al comienzo de la tercera década del siglo XX; es decir, bastante antes de que irrumpieran las tecnologías electrónicas que convulsionaron el medio. Y también difiere porque tuvo origen en el depósito de los materiales de la primera investigación de campo realizada por Vega en diversos pueblos de la provincia de Jujuy, en 1931, bajo el rótulo Viaje N° 1,¹ aportando así los primeros registros a la Sección Musicología Indígena del Museo Argentino de Ciencias Naturales, a su cargo.

Un análisis de la trayectoria de este archivo revela la larga permanencia del modelo establecido en el inicio, que aún se conserva parcialmente. La Sección antedicha sufrió las transformaciones propias de una entidad estatal en desarrollo, con los habituales cambios de área y de nombre, hasta consolidarse con la denominación del título, que abreviaré en adelante INM.²

1. El archivo y sus actores: aborígenes y criollos

Si tomamos el archivo como fuente o dispositivo de conservación, este escrito podría considerarse, básicamente, una simple historia de un caso local y su crecimiento paulatino; pero si lo resignificamos como sitio epistemológico, producto de las prácticas culturales que lo nutrieron, descubriremos que esa historia pone en evidencia concepciones y complejidades clasificatorias que atañen, por un lado, a las disciplinas que se fueron gestando y expandiendo durante el crecimiento del archivo, y por otro, a los grupos humanos que dieron expresión a esas músicas.

Una vez determinada esta posición, observando lo sucedido en su entorno registramos que la Sección Musicología Indígena creada en 1931, pasó a llamarse Musicología Nativa en 1944, para perder en 1948 los dos adjetivos –de aparente sinonimia–, y así hallamos las huellas de las disyunciones trazadas y experimentadas por Vega en sus investigaciones, ante las diversas realidades con las que iba tomando contacto en sus numerosos trabajos de campo³. Realidades que desde un comienzo permitieron visua-

1 La elección de Vega del término Viaje como unidad archivística para referir a las investigaciones de campo, que en la actualidad se muestra superficial, parece ser una reducción de la expresión *field trip*, en boga durante largo tiempo en los textos de la disciplina. Debido al lugar otorgado, será de uso frecuente en este texto.

2 El derrotero fue el siguiente: en 1944 pasó a constituirse en Instituto de Musicología Nativa y, en 1948, independizado del Museo y transferido al área de Educación, solo perdió el adjetivo. Como Instituto de Musicología pasó al área de Cultura en 1961 y, a partir de una reestructuración importante de su planta en 1971, en 1972 se aprobó un nuevo Reglamento y adquirió carácter Nacional. En cuanto a su archivo, bajo el rótulo de Archivo Científico, como Sección pasó a integrar la División Archivo junto con las Secciones Museo, Biblioteca y Discoteca, aunque en los hechos no alteró su funcionamiento. Recientemente, habida cuenta de la avanzada gestación de un archivo de música académica, se decidió distinguirlos a ambos como Archivo de Música de Tradición Oral y Archivo de Música de Tradición Escrita, respectivamente (véanse Restelli 1997; Melfi y Olmello 1998).

3 En busca de materiales que se producían fuera de las urbes –sin distinción de ejecutantes–, en el primer cuarto de siglo (1931-1957) Vega efectuó 32 viajes de investigación a diversas localidades de 15 provincias, tarea a la que se sumó, en 1933, su discípula Isabel Aretz, quien trabajó activamente en

lizar que no todos eran indígenas, pero quizás sí podía aplicárseles el adjetivo ‘nativo’; lo que explicaría la sustitución. No obstante, si bien ‘nativa/o’ se aplica a lo perteneciente o relativo al país natal, en Argentina nunca se aplicó a la música aborigen,⁴ ni a lo aborigen en general, discrecionalidad en la que subyace la adjudicación o no de pertenencia a la Nación, tema candente en esos tiempos. No hallamos especificadas las razones de la sustitución, pero lo cierto es que ambos adjetivos desaparecieron en 1948, cuando todavía estaba fresco en Europa el término *folklore*, acuñado en 1946 con el significado de ‘saber (*lore*) del pueblo (*folk*)’; de amplia aplicación en diversas latitudes hasta el presente y con un futuro asegurado.⁵

Estas disquisiciones no son vanas, pues desde los países centrales del hemisferio norte, por ejemplo, se suele considerar a todas las músicas de tradición oral de los países latinoamericanos, constitutivas del ‘folklore’ de estos países. Y no es así, al menos en Argentina, donde habitan pueblos originarios, pues desde temprano, históricamente hablando, se trazó una neta diferenciación –apreciable a través de sus músicas e instrumentos musicales– entre las culturas de origen prehispánico y las post-hispánicas, algunas debidas al proceso de ‘criollización’.⁶ Esta clasificación cultural quedó plasmada en el archivo del INM, a través de las expresiones musicales de dos grandes grupos de actores: los llamados aborígenes (indígenas, indios o ‘pueblos originarios’),⁷ terminología múltiple para referir a un mismo concepto o categoría, y los llamados ‘criollos’, terminología única aplicada a una variedad de personajes activos en situaciones sociales diversas según las épocas y los países.

En lo que compete al archivo de referencia, hay que tomar en cuenta que, a juzgar por la escueta información proporcionada por Vega sobre sus colaboradores/‘informantes’ criollos, su único interés era que supieran ejecutar músicas que él registraba e iban conformando el archivo, mayoritariamente sin información de su estatus social. Al punto que, como veremos más adelante, a la hora de clasificar a esos músicos, distinguió, en forma sintética, a aborígenes y criollos como ‘hombres de campo’ y ‘hombres de

el campo hasta 1949, a veces junto a su maestro. Estas cifras revelan la intensidad puesta en reunir la materia prima para las investigaciones; corpus sonoro que daría razón de ser al archivo.

4 Mientras *native music*, por ejemplo, se aplica a la música de los pueblos originarios de EEUU.

5 Otra diferencia a destacar es que, en los EEUU, fieles al origen británico del término, académicamente *folklore* se aplica al área que estudia la narrativa oral tradicional (cuentos, leyendas, adivinanzas, etc.), y no al ámbito musical, como en América Latina; aun cuando se utiliza la expresión *folk music*. Se trata de variantes forjadas por las disimilitudes de los procesos de conquista y colonización. No obstante, en los últimos tiempos se ha ido introduciendo la música tradicional a la hora de enumerar los componentes del término *folklore* en diccionarios.

6 Las comillas advierten que estoy acotando la expresión exclusivamente al proceso de cambio cultural producido por la adopción o fusión de elementos pos-hispánicos en expresiones de origen prehispánico. Por ejemplo, la sustitución del quechua por el castellano en las letras de las bagualas del alto noroeste, incluso utilizando rigurosamente la métrica española aplicada, en este caso, a la música tritónica.

7 Esta última expresión, nacida en el ámbito andino –adjetivo relativo a la Cordillera de Los Andes–, fue ampliamente acogida por los aborígenes de Argentina en general, pues se enmarca y sustenta en el complejo y lento proceso de recuperación de los territorios que les fueron arrebatados durante los procesos de conquista y colonización.

pueblo', respectivamente. Aún hoy hay etnias aborígenes que consideran el monte como ámbito propio y el pueblo como el de los criollos, en términos contrastantes.

Veamos, en trazos gruesos, según las necesidades del tema central,⁸ quiénes eran unos y otros entre 1931-1994, fechas que requieren su justificación antes de presentar a los actores mencionados. En 1931 se funda el archivo y con él la Sección de Musicología Indígena que constituirán el futuro INM. En 1994 se produce un hecho trascendente que marca el inicio de otra etapa y requiere consideración especial; en este caso, debido a los usos futuros del archivo. Me refiero a la sanción de la nueva Constitución Nacional, donde por primera vez se admite la preexistencia de los pueblos originarios en el territorio, al momento de fundarse la Nación Argentina (Artículo 75, inciso 17). Por consiguiente, se les reconoce diversos derechos conculcados durante largo tiempo; entre ellos el que les otorga la posibilidad de recuperar territorios ocupados por sus ancestros.⁹ Este avance impulsó la multiplicación de procesos de etnogénesis y, por ende, de pueblos originarios.

¿Quiénes son los aborígenes? Con fuertes diferencias entre sí, viven en forma comunitaria¹⁰ del tipo de la familia extensa; comparten el hecho de ser culturas ágrafas en origen –característica que llevó a considerarlos, en forma absurda, 'pueblos sin historia'–; son hablantes de sus respectivas lenguas,¹¹ declaran su pertenencia a una etnia determinada, conforman mayoritariamente sociedades shamánicas, y reivindican en diversos grados sus propias cosmologías, rituales y expresiones musicales.¹² Asimismo, viven en aldeas u otros tipos de asentamientos grupales o núcleos dispersos en el monte o la selva, o en zonas rurales no pueblerinas. Son ellos, entre otros, los mbyá y chiripa en Misiones, los ava-guaraní en Salta, los qom o toba, pilagá, wichí, chorote y chulupí, en la amplia región chaqueña; los mapuche y tehuelche en Patagonia y parte de La Pampa. Asimismo, llaman genéricamente 'blancos' a los no aborígenes, o en sus lenguas, *dogshi*, los toba; *winka*, los mapuche; *juruá*, los mbyá, etc.

Por su parte, el vocablo 'criollo', que en origen designó a los/las nacidos/as en América de padre y madre españoles, llegó a tener un uso muy extendido y diversificado

8 Me refiero a trazar perfiles sintéticos de aborígenes y criollos como aportantes de los registros musicales tomados por Vega, considerados útiles para informar sobre el archivo. Perfiles que, obviamente, no dan cuenta de la diversidad de procesos de cambio social y cultural producidos desde la conquista española.

9 Desde el retorno a la democracia en 1983, varios de ellos venían luchando por tal reconocimiento con todo lo que esto implica. Incluso resurgió un número apreciable de pueblos considerados extinguidos durante largo tiempo (por ej.: los comechingón de Córdoba o los huarpe de Mendoza, entre muchos otros).

10 Prueba de ello es que la recuperación legal de territorios solo se obtiene colectivamente.

11 Por supuesto han ido incorporando la lengua nacional, pero conservan en mayor o menor medida la suya, que para algunos de estos pueblos es de uso diario en su entorno.

12 Como todo bosquejo, no contempla singularidades, pero por su amplitud cabe dar cuenta de un caso especial. Me refiero a los aborígenes del área chaqueña argentina, que adhirieron paulatinamente a un evangelismo de raíz pentecostal hasta hacerlo masivo, a través de un largo proceso que en cierto modo impulsaron los toba creando la Iglesia Evangélica Unida, en 1962, hasta abarcar gradualmente al resto de las etnias del área en los años '90. Este cambio está patentizado en los registros musicales del archivo del INM, en las campañas de Jorge Novati e Irma Ruiz (1965-1972), realizadas entre grupos no evangelizados aún, y las de Miguel García (1994-2001). Sobre estos procesos, véanse García (2005) y Citro (2009).

en toda Hispanoamérica. Los referenciados aquí, obviamente, están lejos de los poderosos criollos de la época de la colonia, pero aun en la actualidad, un rasgo importante es que su lengua sea el español; de allí que los aborígenes llamen 'gringo' al extranjero cuya lengua es otra que el español.

Es de destacar que la enorme migración europea recibida por Argentina entre 1888 y 1930, localizada en gran medida en zonas rurales de las diversas provincias de este extenso país,¹³ aunque también en ciudades, incrementó el número de criollos y habría producido la asociación de éstos con el campo. De allí que, en las ciudades, 'criollo/a' circuló solo como adjetivo y referido a manifestaciones culturales de origen rural o campesino (música criolla, literatura criolla, circo criollo). Incluso los nacidos en Buenos Aires, hijos de españoles, nunca fueron considerados criollos. Así, la música de tradición oral no aborígen, es considerada música criolla y/o folklórica, y en los festivales *ad hoc* se presenta como representativa de una u otra de las provincias, aun cuando los géneros musicales no saben de fronteras geográficas.

En cuanto a los criollos que colaboraron con las investigaciones de Vega de las primeras décadas, estaban lejos de constituir grupos homogéneos entre sí. Algunos de ellos, a juzgar por sus rasgos físicos, eran mestizos que ocultaban su ascendencia aborígen, generalmente por vía materna, para evitar estigmatizaciones racistas. Lo importante es que todos cumplían otras condiciones básicas: hablar español —al menos públicamente—,¹⁴ estar integrados a las instituciones de la Nación, habitar en pueblos de provincia y mostrar fidelidad al catolicismo con santos y vírgenes como patrones de sus pueblos, aun conservando fidelidad a ciertos hitos de su cosmovisión ancestral.

A esta caracterización respondían mayoritariamente los habitantes del noroeste y oeste andinos, área preferida por Vega y Aretz y habitada desde antaño por pueblos agricultores, antiguas víctimas de la conquista española que puso en esa zona el foco de su interés. Y no solo en la creencia de hallar metales preciosos como en Potosí, sino también porque el resto del país estaba poblado por cazadores inferiores y superiores, y algunos horticultores, sin bienes apetecibles. Incluso la franja oeste/andina de las provincias de Jujuy, Salta, Catamarca, Tucumán, La Rioja, San Juan y el extremo noroeste de Mendoza, llegó a tener un breve lapso de ocupación incaica, formando parte del Kollasuyo. Estos pueblos, objeto de un proceso de fusión cultural de larga data, construyeron un patrimonio musical más afín a los mundos sonoros habituales a los oídos y las técnicas de transcripción occidentales, que los que ofrecían, por ejemplo, los cazadores-pescadores-recolectores chaqueños, antes del proceso sintetizado en la Nota 12, entre otros.

Musicalmente, tiene potencia aún el repertorio tritónico diaguita, mencionado en la Nota 6, cuyas vitales coplas, bagualas o vidalal son sumamente apreciadas y pasaron

13 Solo de plataforma continental hay registros que dan cuenta de 6 581 500 km.

14 En Argentina se hablan múltiples adaptaciones zonales de la lengua castellana. La aclaración sobre su uso público obedece a que es sabido el ocultamiento que tuvo lugar, pues hubo padres que conservaban sus lenguas aborígenes y prohibían a sus hijos hablarlas fuera de sus casas, y otros que no querían siquiera que las aprendiesen.

a formar parte del folklore argentino, a lo que contribuyó el haber adoptado la lírica de las coplas españolas desde antaño. En contraste, fue perdiendo potencia en la zona el repertorio pentatónico incaico; desarrollado especialmente en el uso de aerófonos como el *siku*, en tanto el grueso de las prácticas del área de referencia respondía al sistema temperado, con la guitarra como instrumento central, entre arpas, acordeones y otros numerosos instrumentos musicales. A mi juicio, he aquí la razón por la cual, a pesar de haber registrado también músicas de aborígenes de otras áreas, aunque en proporción sorprendentemente menor, tanto Vega como Aretz, que pusieron el foco de sus investigaciones en el análisis y clasificación de las músicas en sí mismas, se dedicaron a analizar las prácticas de los criollos, ignorando por completo las músicas indígenas –con las excepciones señaladas–, incluso las que ellos mismos documentaron.

2. Preferencias por lo criollo y otras consideraciones sobre el archivo

Volvamos al Archivo del INM y situémonos en principio, entre el primer viaje de campo de Vega (1931) y el último (1965) de los 39 realizados, a los que se agregan diez sesiones de grabación, período que incluye la década (1939-49) en que Aretz realizó 16 viajes para el INM.¹⁵ Una revisión de las campañas de ambos y de las sesiones de grabación de Vega, demuestra la contundente preferencia por registrar las expresiones musicales de los criollos, quienes ocuparon aproximadamente el 90 % de sus trabajos de campo. De los 39 de Vega, 36 fueron dedicados a investigar las músicas de grupos criollos y solo dos fueron desarrollados en grupos aborígenes exclusivamente: chulupí, chorote y tapieté (1959) y toba¹⁶ (1964). Un tercero, junto con Aretz, abordó a criollos y mapuche (1941). A ello se agregan dos sesiones de grabación en el INM: en 1934, con un grupo de aborígenes wichí que habían sido traídos a Buenos Aires para una exposición, y otra en 1944, con toba y mapuche. En el segundo de los dos viajes de investigación con aborígenes que dedicó Aretz, ambos junto con Vega, tomaron registros de diversas etnias de Paraguay: guaná, toba, lengua, sanapaná, guarayo, angaité y maká.

En total son 13 etnias aborígenes que no fueron objeto de publicación o mención especial en las obras de estos prolíficos investigadores durante su carrera.¹⁷ En el caso de Vega, una excepción muy parcial la constituye su obra de 1946: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, que incluye la descripción de algunos instrumentos de los aborígenes. El silencio sobre tantas etnias es indicativo de que se hallaron frente a sociedades y músicas ajenas a sus conocimientos y a sus oídos, que requerían

15 Fueron solo diez años debido a que Aretz se fue de su país, Argentina, radicándose finalmente en Venezuela en 1952. Allí fundó y dirigió durante décadas el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), denominación que muestra su adhesión a la división de las disciplinas según las músicas objeto de estudio, que sostuvo su maestro; aunque ella incorporó el término Etnomusicología.

16 Este último viaje lo realizó junto con Jorge Novati, quien desde entonces se dedicó a aborígenes hasta su prematuro fallecimiento en 1980.

17 Isabel Aretz, muy tardíamente y desde Venezuela, habría dedicado un artículo a las canciones mapuche, quizá procedentes de su campaña de 1941.

cada una un estudio intensivo y mayor permanencia en el campo, mientras las músicas de los criollos estaban allí para ser extraídas, analizadas y clasificadas, y así lo hicieron.¹⁸

En cuanto al archivo propiamente dicho, lo relatado al comienzo sobre el Viaje N° 1 hace explícita la procedencia de su contenido y, por tanto, su dependencia de las investigaciones de campo desarrolladas por el siempre exiguo personal de la institución,¹⁹ cuyos diversos tipos de registro (sonoros, fotográficos, fílmicos y audiovisuales) requerían ser depositados, no solo para su ordenamiento y preservación, sino también a los fines del análisis de gabinete. Precisamente, el hecho de que contenga casi exclusivamente los materiales obtenidos en el campo por sus propios investigadores, lo coloca en una categoría muy específica y riesgosa, pues su crecimiento depende de que haya personal que desarrolle esa tarea.

Las expresiones musicales archivadas inicialmente se registraban en discos de cera cortados *in situ*, sistema que requería llevar al campo un aparato pesado e incómodo y un generador de electricidad que, por ser el único equipo que poseía el INM, dio lugar a que, cuando se superponían temporalmente las campañas de Aretz con las de Vega, ella hiciera 'tomas directas' en papel, que abundan en el archivo. Recién en 1958 el Instituto adquirió un magnetófono; sistema de cinta abierta con el que se hicieron los registros musicales de los viajes de investigación de décadas subsiguientes, hasta la aparición de la era digital, que redujo significativamente el tamaño y peso de los dispositivos con los que se obtenían los registros.

De hecho, pues, se trata de un archivo que lleva noventa años de vida como reservorio ¿testimonial? de músicas de tradición oral pertenecientes a pueblos originarios de Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Paraguay y Perú,²⁰ y al campesinado de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay y Venezuela, grupos distinguidos durante décadas, respectivamente, como aborígenes y criollos. A la vez que se iba solidificando como tal, el archivo iba dando razón de ser a la existencia misma de la institución a la que pertenece.

Una aproximación meramente ilustrativa de lo diverso que eran los ámbitos y los personajes llamados criollos y aborígenes, aun con 23 años de diferencia entre sí, se puede apreciar en las dos escenas de las fotos siguientes: Figura 1, Carlos Vega grabando a un guitarrista, rodeado de otros instrumentistas (guitarras y bandoneón), en Feliciano, provincia de Entre Ríos, 1942, con sombreros, sentados alrededor de una mesa²¹ y Figura 2, Shaman wichí en pleno monte de la provincia de Formosa, cercano a Las Lomitas, con su atuendo para una sesión terapéutica, 1965.

18 Si bien buena parte de las clasificaciones han sido duramente cuestionadas debido a la aplicación de teorías de sesgo evolucionista, la tarea realizada es encomiable.

19 Excepcionalmente, se han ingresado algunas copias de materiales obtenidos por investigadores no pertenecientes al INM.

20 En 1965 dio comienzo una etapa de intensa actividad con aborígenes (véase la Nota 16), que produjo un cierto equilibrio en la composición del material archivado.

21 Mesa y sillas no han formado parte del escaso mobiliario de los aborígenes, ni todos lo adoptaron.



Figura 1. Carlos Vega grabando en Feliciano, Entre Ríos, 1942 (autor desconocido, fuente: Archivo, Sección Científico Técnica, INM).



Figura 2. Shamán wichí en pleno monte de la provincia de Formosa (foto: Jorge Novati, 1965, fuente: Archivo, Sección Científico Técnica, INM).

3. La dinámica archivística

La síntesis precedente sugiere deficiencias sobre lo que se hizo y no se pensó sobre la riqueza del archivo de referencia, previsible en el devenir de una nutrida tarea de investigación pionera que, como tal, tuvo más defectos que virtudes; síntesis insuficiente para evaluarlos. Por ello paso a focalizar en la descripción de las tareas y la valoración de las mismas.

La creación del archivo dio lugar a la implementación por parte de Vega de un conjunto de procedimientos básicos que habría de perdurar e incluía registros de su puño y letra –tarea que luego replicarían las y los investigadores– y que describiré en forma sucinta, abordando los aspectos que merezcan consideración. Un punto a destacar es que, si bien siempre hubo una persona que realizaba tareas de ordenamiento y conservación, nunca hubo archivistas profesionales en el INM, posiblemente debido a que, desde un comienzo, se delegó esa obligación en el/la responsable de la investigación de campo que proveía los materiales, debiendo no solo informar detalladamente sobre la tarea realizada y los registros obtenidos personalmente, sino proceder formalmente a su archivo.

La rutina era la siguiente: al regreso de cada trabajo de campo se elevaba a la Dirección del INM un informe detallado de lo acontecido en el mismo, acompañado por listados explicativos de los distintos tipos de registros obtenidos para su archivo en carpetas *ad hoc*. A ello se añadía la tarea de volcar, en forma manuscrita, parte de la información relativa a los registros sonoros, en un enorme libro foliado de los que se usaban en las escribanías, y en uno similar pequeño destinado a sintetizar el contenido del mayor para facilitar búsquedas.²² Esto fue así hasta 1974; por tanto, me detendré en esta etapa a fin de dar cuenta de las generalidades y los ítems contenidos en el libro mayor.

Debido a la particular procedencia de la casi totalidad de los materiales, estos se archivan bajo el rótulo Viaje, seguido de su correspondiente número, tal como hizo Vega con el N° 1. De este modo, la información sintética volcada en el libro pequeño era Viaje número tal, a tal(es) localidad(es), efectuado por tal(es) o cual(es) investigadores/as, entre tal fecha y tal otra, y el número total de registros sonoros archivados.

Lo curioso es que, una vez implantado este sistema, Vega también identificó con un número de viaje las 12 sesiones de grabación realizadas en el INM a criollos y aborígenes que transitoriamente llegaron a Buenos Aires en el período 1934-1947. Registros que, a la inversa del resto, se obtuvieron fuera del hábitat de cantoras, cantores e instrumentistas. Esta unificación, o indiferenciación, es indicativa de que la valoración estaba puesta en obtener la mayor cantidad de registros sonoros posibles para proceder a analizar las músicas en sí mismas y clasificarlas; tarea que Vega, en especial, realizó de manera inobjetable, sin entrar a juzgar cuestiones metodológicas.

Vayamos, por ejemplo, a los ítems de cada columna del libro, referidos al Viaje N° 29 realizado desde el 6 diciembre de 1941 al 3 de febrero de 1942 por Carlos Vega

22 Solo ocasionalmente la tarea de volcar en el libro en forma manuscrita la hizo la persona que estaba a cargo de la Sección Archivo, utilizando la información básica provista por el/la investigador/a bajo su supervisión.

e Isabel Aretz, al que elegí porque reúne una serie de características apropiadas para abordar la temática y por el lapso en que se desarrolló.

En primer lugar, comienza en la provincia de Buenos Aires con registros de músicas de criollos y continúa en Neuquén y en Chile, en parte también con músicas de criollos y además con músicas de aborígenes ‘araucanos’, como se les llamaba entonces a los mapuche²³ y consignó Vega en el libro. Estas circunstancias testimonian la centralidad en este archivo de la clasificación criollos/aborígenes, que hasta la década de 1990 era menos compleja de describir que en la actualidad, debido a los procesos de etnogénesis mencionados en la Nota 9.

A la izquierda, arriba, en forma saliente se halla el número de viaje: al lado, los números pequeños de inventario, que solo son de utilidad para el archivo. En este caso, informa que el Viaje N° 29 aportó desde el registro 2319, hasta el registro 2709. Con este criterio se numeraba cada registro en el libro, sin consignar un número de orden propio del viaje, que era útil como referencia para quien había realizado la campaña²⁴. A la derecha le sigue BUENOS AIRES-NEUQUÉN-CHILE, lo cual revela que cuando se trata de Argentina se nombran las provincias, y más allá de las fronteras solo se indica el país.

En la línea siguiente están los títulos de las 10 columnas en las que se divide cada página: N°, Especie, Localidad, Ejecutante (subdividido en Nombre, Edad, Nacido en y Clase social), Medio de expresión y Notas.

El primer rótulo problemático o no, según se trate de aborígenes o criollos, respectivamente, fue ‘especie’ – término propuesto por Vega para referir a lo que se suele llamar ‘género’. En este caso, su contenido en la provincia de Buenos Aires dice: Zamba, Chacarera, Gato, Huella, Estilo, Jota, etc., lo cual revela una clasificación preexistente con denominaciones precisas que allana el camino. Pero al llegar a los registros tomados a los mapuche, la información se complica. Bajo el ítem ‘especie’ leemos, por ejemplo, Cantos de *ngullatún*,²⁵ un rótulo descriptivo que solo indica la pertenencia de los cantos a un ritual así denominado y que pone en evidencia lo que se puede llegar a desconocer de un registro sonoro en una primera campaña destinada a la búsqueda de materiales sonoros para su estudio.

En efecto, *ngillatún* es un ritual anual de fertilidad de tres días de duración, en el que solamente cantan mujeres, pues son cantos sagrados,²⁶ y lo que cantan se denomina *tayil*, un término que Vega incluye en Notas y podría haber ido en ‘especie’, aunque su significación trasciende la cuestión musical. O sea, *tayil* es un ‘género’ musical muy especial, por tratarse de la faz sonora del *kimpeñ*, concepto ligado al patrilineaje. Es por

23 ‘Araucanos’ llamaron los conquistadores españoles a los pobladores mapuche (de *mapu* = tierra y *che* = gente; o sea ‘gente de la tierra’), pues habitaban en la zona de Arauco, en Chile central. Por ello, en la literatura etnográfica argentina, hasta avanzado el siglo XX, se llamó ‘araucanización de la pampa’ al proceso de expansión de los mapuche de Chile, a la zona pampeana y patagónica. En un principio, el principal motivo era obtener caballos para su larga guerra contra los españoles, equinos que pululaban del lado ‘argentino’ de Los Andes.

24 Debido a que fue un viaje largo y prolífico en registros, los números van del 1 al 390 en 59 días.

25 Estudios lingüísticos posteriores, determinaron que se debe escribir *ngillatún*; sin la u después de la g.

26 Todos los cantos sagrados, no solo los de este ritual, son de ejecución femenina.

ello que, durante el *ngillatún*, cuando cinco varones danzan el *lonkomeo*, por ejemplo, las *tayilqueras* deben entonar, ordenadamente, el *tayil* correspondiente al *kimpeñ* de cada bailarín, del primero al quinto, a medida que cada uno pasa a ocupar el papel central en la danza. A tal fin, ellas deben informarse sobre cuáles son los *kimpeñ* de las familias de los cinco. Es interesante agregar que, de haberse obtenido el registro sonoro durante el ritual, se oiría a la vez el *kultrung*, timbal de uso masculino,²⁷ ejecutando la fórmula rítmica específica de cada una de las cinco partes de la danza. Por supuesto, todo ello no es información que se ofrezca espontáneamente y en el primer contacto, sino que se obtuvo en nuevas investigaciones etnomusicológicas del propio INM, que incluyeron la documentación completa de varios *ngillatún*.²⁸

4. De la Musicología Comparativa a la Etnomusicología

Llegados aquí, me tomo la atribución de detener transitoriamente la narración de la tarea archivística de este viaje, para recordar un hecho histórico internacional paralelo que, por su magnitud y debido a una serie de factores específicos del área, habría de incidir con fuerza poco después en nuestra disciplina; especialmente en Europa y EEUU. Inserción que permite contrastar, aunque muy superficialmente, ambos hemisferios.

En efecto, mientras en el hemisferio sur Vega y Aretz comenzaban a desarrollar el primer trabajo de campo juntos que estoy describiendo,²⁹ en el hemisferio norte la Segunda Guerra Mundial llevaba años de destrucción y muerte, y se hallaba en un momento crucial.³⁰ Si recordamos que en el lapso 1931-1957, que incluye nada menos que los seis años de la Segunda Guerra más doce años de posguerra, habíamos destacado la intensidad de trabajos de campo de ambos (ver Nota 3); es evidente que el archivo del INM, que llevaba ocho años de desarrollo al inicio de la guerra, no se vio afectado en cuanto a sumar materiales. No obstante, en otro plano la posguerra reveló los sacudimientos sufridos por los cimientos teóricos, pues el mundo era otro y los exilios dieron sus frutos. Fue precisamente durante la segunda mitad del siglo XX que, en parte por influencia de las nuevas Ciencias Sociales (Sociología, Antropología Social y Cultural), se produjo un viraje importante, que en nuestro campo significó pasar de la Musicología Comparativa, desarrollada en principio en el Berliner Phonogramm-Archiv,³¹ a la Etnomusicología, término acuñado por Jaap Kunst en 1950, año en que se fundó la Society

27 Este *kultrung* es distinto al conocido timbal de la *machi*. Por su gran tamaño se asienta en el suelo y se toca con dos palillos. Se utiliza exclusivamente durante la danza *lonkomeo* del ritual mencionado.

28 Me refiero a trabajos de campo de Irma Ruiz de 1977 y 1978, ampliados posteriormente.

29 Se trata del viaje 17° de Vega y 8° de Aretz, y el primero que incluye algunos registros tomados a aborígenes (mapuche, en este caso), entre múltiples registros a criollos.

30 Al día siguiente de iniciado este viaje —exactamente el 7 de diciembre de 1941—, se produjo el ataque japonés a Pearl Harbor.

31 Archivo en el que musicólogos como Erich von Hornbostel, Carl Stumpf y Curt Sachs, entre otros, analizaron registros sonoros enviados por viajeros y científicos desde diferentes lugares del mundo, además de desarrollar diversas teorías.

for Ethnomusicology.³² Se pasó así, en palabras sintéticas y gráficas de Ramón Pelinski (2000, 12-15), de estudiar la música como sistema a estudiar la música como cultura, en alusión final a la definición propuesta por Alan P. Merriam.³³ No obstante este cambio enjundioso, el tema era más complejo, pues una de las diferencias básicas entre ambas consistía en sustituir la investigación basada en el análisis de registros sonoros ajenos –mencionados en la Nota 32–, por la investigación de los registros de campo propios, a partir de la aplicación de la *fieldwork methodology*. Esto, obviamente, afectó los archivos que operaban como centros de investigación, y por ello nunca podría haber afectado al del INM, como se pudo apreciar en lo expresado hasta aquí.

Los hechos reseñados permiten señalar una curiosidad histórica. Cuando Vega y Aretz salieron al campo, no lo hicieron porque rechazaban la Musicología Comparativa y adherían a la Etnomusicología –que fue bautizada dos décadas después de iniciada su labor–, sino porque no había qué analizar y era menester salir al campo a buscar los materiales. Paradójicamente, ellos estudiaron las músicas como sistema, algo propio de la Musicología Comparativa, pero necesitaron ir al campo para tenerlas, metodología propia de la Etnomusicología, sobre cuyas interesantes facetas no cabe discurrir aquí.

A fin de proveer un ejemplo concreto de la situación en estas latitudes, en 1905, Robert Lehmann Nitsche, antropólogo alemán residente en Argentina, por falta de musicólogos en el país envió a Berlín 246 cilindros de cera con fonogramas registrados a criollos e indígenas;³⁴ aún faltaba un cuarto de siglo para que Vega diera inicio a su tarea institucional.

5. El regreso al archivo y los cambios en 1975

Finalizada la relación de varios hechos históricos útiles para enmarcar la problemática central, retornemos a los ítems contenidos en el libro diseñado por Vega. Uno conflictivo respecto del o la ejecutante, era ‘clase social’. En la práctica, Vega lo resolvió colocando la ocupación del intérprete en los registros de criollos, masculinos en su mayoría: profesor, peluquero, jefe de correos, entre otros; o distinguió entre ‘hombres del pueblo’ y ‘hombres del campo’, sin aportar más datos. A veces se ocupó ese espacio para colocar algún dato ajeno al rótulo, por ejemplo, las siglas TD y un número, indicando que se trata de una Toma Directa, indicativa de que lo archivado es una transcripción en papel pentagramado de una ejecución vocal, vocal-instrumental o instrumental, realizada en el momento de su ejecución.

En febrero de 1966 falleció Vega; un año antes Jorge Novati había comenzado el proceso que conduciría a intensificar la investigación con aborígenes, al que se sumó en 1966, Irma Ruiz. Ante la inadecuación del ítem ‘clase social’, se procedió a sustituirlo por ‘tribu’ y más adelante por ‘etnia’, pero la tarea de archivo no acabó allí.

32 En los años 50, Vega ignoró la nueva terminología en favor de Etnomusicografía, para la investigación de la música aborígen y propuso el término Folkmusicología para el estudio de la música criolla; clasificando las disciplinas según las músicas objeto de estudio, como era habitual.

33 “Ethnomusicology is the study of music as culture” (Merriam 1977, 197).

34 Respecto de este y otros casos de registros sonoros tempranos, véase Ruiz (1985, 181-182).

En efecto, concluida la descripción sumaria de la información requerida en el libro, resta dar cuenta de una tarea de laboratorio relacionada con los registros tomados en cinta magnetofónica abierta, que consistía en separar cada registro del siguiente mediante una cinta inerte a la que se le colocaba un número de orden para facilitar su localización. El criterio adoptado fue separar con cinta inerte solamente aquellos registros en los que había un corte en la grabación o un silencio musical que indicara a las claras que se trataba de una unidad separable. No se efectuaban cortes cuando se trataba de una ceremonia, un ritual o una situación festiva de larga duración, que muchas veces continuaba en otra u otras cintas.

En síntesis, cada trabajo de campo o viaje, además de exigir lecturas previas sobre el objeto de estudio y disponer de tiempo para realizar el viaje, al regreso requería: 1) redactar un informe y varios listados para archivar; 2) volcar en forma manuscrita en el libro la información sobre los diez ítems considerados³⁵; 3) separar con una cinta inerte un registro de otro y numerarlo.

Vayamos ahora a ciertos cambios producidos en la tarea de archivo, a partir de 1975, cuando se propuso la elaboración de una ficha en reemplazo del libro foliado, con la que se abandonaba la tarea manuscrita, pues debía llenarse con máquina de escribir. Esta ficha no solo se implementó para los viajes realizados a partir de entonces, sino que, paulatinamente, se fueron llenando a partir del Viaje N° 1, a fin de que las consultas se hicieran sobre las mismas y se preservara el histórico libro.

Nº DE INVENTARIO		DENOMINACION/ES	
UBICACION TOPOGRAFICA		EXTERNACION vocal - instrumental	
a) viaje o sesión Nº			
b) carrete Nº			
c) unidad Nº			
EJECUTANTE/S			
RECOLECCION de campo - de gabinete			
a) circunstancia			
b) responsable/s			
LUGAR Y FECHA		PAUTACION	
a) país		d) localidad	
b) provincia		e) paraje	
c) departamento		f) fecha	
REFERENCIAS TECNICO-MUSICALES		PAUTACION	
		a) responsable	
		b) fecha	
		c) notas	
REFERENCIAS TECNICO-SONORAS			
a) velocidad	b) duración	c) notas	
OBSERVACIONES			

Figura 3. Ficha técnica de grabaciones.

35 O controlar a quien hiciera esta tarea volcando los datos contenidos en los informes.

Habida cuenta de la experiencia adquirida al volcar la información de cada viaje en el libro, se tomó el mayor cuidado en que la ficha contuviera todos los ítems que se consideraron necesarios obtener sobre cada uno de los registros. Además, el dorso pentagramado preveía incluir una posible transcripción.

De esta ficha (Figura 3), el ítem conflictivo que requiere alguna explicación en el caso de las músicas de los aborígenes, es Denominación/es, plural que cubre posibilidades émicas y éticas. En realidad, el problema reside en nuestra necesidad de etiquetar, sea para darle entrada a un archivo o para clasificar esa expresión musical de algún modo. Por tanto, en los casos en que carecían de una denominación precisa –algo común en las prácticas musicales mencionadas–, los aborígenes brindaban en reemplazo expresiones referidas a su función, pues era lo que distinguía a una de las otras. Al respecto era notable el caso de las etnias chaqueñas, pues las expresiones musicales shamánicas podían ser para curar –incluso dolencias específicas, como mordedura de víbora–, para detener el viento, para pedir lluvia, para un determinado personaje de su poblado pantéon, etc. Las no shamánicas eran para bailar, o referían a la ocasión en la que se ejecutaba: por ejemplo, para la fiesta de las mujeres, aludiendo a los rituales de iniciación femenina. En la actualidad, algunos ya han implementado ciertas etiquetas para rotular sus cantos y danzas; prácticas generadas por mimesis del entorno. Los rótulos explicativos expresan especificidades propias de cada cultura, pues las de los pueblos originarios difieren mucho entre sí; afirmación con la que siempre aspiro detener las impúdicas y banales generalizaciones para referir a múltiples etnias.

La ausencia de rótulos exige otros recursos para acordar en las prácticas colectivas. En los canto-danzas corales de varias etnias chaqueñas, por ejemplo, que solían encadenar varias unidades durante horas, sus componentes se entendían entre sí entonando el cantor guía lo que conocemos como *incipit*. Las mujeres *mbyá*, por su parte, en el repertorio de las flautas pánicas *mimby retá* que se tocan de a pares, identifican los toques haciendo alusión a alguna característica melódica o rítmica.

6. Reflexiones sobre roles pasados y futuros

Ahora bien, concluida la síntesis descriptiva de las tareas habituales requeridas a quienes nutrieron el archivo desde su inicio hasta el presente, se puede apreciar que desde siempre el INM ha funcionado como un centro de investigación; y que en su condición de tal generó un archivo donde alojar los materiales producto de sus investigaciones y así preservarlos en buen estado para uso principalmente de los propios investigadores en sus análisis de laboratorio. Por consiguiente, este archivo nunca tuvo reglamento propio; su existencia está consignada dentro del Reglamento del INM (1972), como la Sección Archivo Científico dentro de la División Archivo, donde se describen sintéticamente sus funciones.

Durante la dirección del INM a cargo de Bruno Jacovella –quien sucedió a Vega entre 1966 y 1979–, hubo una finalidad expresada con precisión por el director: registrar el mayor número posible de prácticas musicales que discurrían en la oralidad en montes, selvas y campos, ante el riesgo de su extinción.

En ese entonces, las experiencias obtenidas en las investigaciones con aborígenes venían dando cuenta de que esas prácticas tenían razón de ser mientras siguieran vigentes sus instituciones, pues eran colectivas y estaban asociadas a diversos rituales o pertenecían al shamanismo; sus propósitos, en general, eran ajenos al entretenimiento colectivo.³⁶ Incluso en el ámbito antropológico, ante el lógico incremento de procesos de cambio cultural a medida que se intensificaban los contactos con el entorno criollo, había surgido un clima de preocupación por la supuesta inminencia de pérdida del bagaje cultural de los pueblos originarios. En otras palabras, se trataba del tema conocido como ‘salvataje’, que se entendía se debía hacer antes de que se produjeran pérdidas irreparables, frente a la presumible integración de los aborígenes a la sociedad hegemónica. Este objetivo tuvo su peso en los ’70 en diversos países, y hasta sirvió de incentivo para realizar trabajos de campo.

En este panorama no corrían riesgo las prácticas musicales criollas que, lejos de desaparecer, hasta llegaron a ser generadoras de un amplio repertorio, vigente y creciente en la actualidad, que se presenta como ‘de raíz folklórica’, con el cual produjeron lo que se dio en llamar el *boom* del folklore en la década de 1960; aceptándose sus cambios sin estridencias, por ser exclusivamente musicales.

Si consideramos el caso de la región chaqueña –sintetizado en la Nota 12–, hay que reconocer que la exitosa aceptación del sistema religioso que llaman Evangelio, hizo que de las prácticas musicales que documentamos con Novati entre 1965 y 1972, no quede más que alguna huella virtualmente imperceptible en sus cánticos evangélicos. Se trata de un hecho frecuente en las sustituciones religiosas, por el lazo inescindible entre religión y música que bien conocen y explotan quienes se benefician con estos cambios. De cualquier modo, si bien considero que nadie es quién para cuestionar y/o controlar los procesos de cambio en una sociedad, Argentina y Brasil, por ejemplo, cuentan en sus territorios con etnias aborígenes cuya aceptación de algunos hábitos y normas de la sociedad hegemónica, en contra de las expectativas señaladas, no condujo al abandono de sus instituciones ancestrales ni de sus cosmologías, con todo lo que ello implica.

El tema del salvataje se asienta en la antigua concepción del archivo como reservorio y en el INM nunca se discutió si respondía a otros objetivos. Cabe preguntarse si se implementaba para reunir mayor cantidad de materiales en menor tiempo, pues en teoría los trabajos de campo que debían cumplir ese objetivo estaban destinados a medir su calidad por el número de registros obtenidos.³⁷ Quizá se preveía contrastar las prácticas musicales de ese entonces con otras futuras, en caso de producirse cambios importantes en la sociedad en estudio, algo que sucedió parcialmente respecto de la región chaqueña. Pero lo que con seguridad no se previó, es que podría ser utilizado por

36 Por supuesto, los músicos en soledad podían experimentar gozo con su instrumento.

37 La valorización puesta en el número de registros cobra sentido si solo interesa estudiar la música como sistema, que no era el caso en el INM en ese entonces; tampoco se planteó como exigencia por parte de la dirección.

nuevas generaciones de aborígenes interesadas en recuperar sus tradiciones, sea con fines conservativos, reivindicativos o de otra índole.

Lo cierto es que, debido precisamente a los incesantes cambios que las nuevas tecnologías producen, las facilidades y los problemas que acarrea la reproducción y difusión de registros sonoros, sumados al bienvenido avance de los derechos humanos que activó la toma de conciencia sobre los roles y derechos de autoría de los ejecutantes y/o de sus pueblos, el archivo está dejando de ser de uso exclusivo de las y los investigadores para proveer servicios diversos a personas e instituciones, aunque acotados por la sensible y delicada condición de sus materiales.

En resumidas cuentas, estas reflexiones, sin duda propias de la época, también tienen origen, en principio, en el llamado giro archivístico, que nos puso frente a la realidad de reconocer que debíamos haber pensado más y mejor sobre nuestros archivos, aunque nunca estuvo en duda nuestro interés en la rigurosidad de la información y en el cuidado de los materiales. Es así que, desde comienzos del siglo XXI, sus propulsores activaron los análisis sobre todo aquello que no hicimos y no pensamos sobre las riquezas y pobreza de nuestros archivos, constituyéndose en un oportuno llamado a la reflexión y la discusión. Quizá esa idea generalizada y vetusta de ver los archivos solo como un lugar de almacenamiento –del que no renegamos, por cierto–, dificultó vislumbrar sus otros usos futuros. No obstante, hay que reconocer que no había forma de dimensionar en el pasado la magnitud de los avances operados en el manejo de los materiales sonoros y su increíble facilidad de reproducción.

Un asunto a tomar en cuenta es que, aunque compartamos los conceptos acuñados en otras latitudes, su aplicación a la realidad argentina suele tener escollos difíciles de salvar. Por ejemplo, uno de los obstáculos es la dificultad de contactar a los ejecutantes que colaboraron en el pasado y/o a sus descendientes ante la diversidad y endeblez –o literalmente ausencia– de estructuras organizativas de las comunidades. Incluso, hasta no hace mucho tiempo eran elevados los índices de desconocimiento de la lengua nacional por parte las personas mayores de los pueblos originarios –dentro de una gran diversidad–, lo que impedía establecer algún tipo de contrato al momento de grabar los registros o, lo que es peor, podría infundir desconfianza sobre los posibles réditos pecuniarios que, como es habitual, se presumen cuantiosos. A este respecto serán de suma utilidad las organizaciones resultantes de la aplicación del artículo de la Constitución Nacional de 1994, arriba citado, que les concede derechos colectivos sobre territorios ancestrales, familiarizándolos con cuestiones legales.

Más abiertos a los cambios que en el pasado, algunas de las etnias que, víctimas del racismo sufrieron pérdidas importantes, muestran signos de interés por la recuperación de ese pasado denostado, ocultado y ahora reivindicado, a partir de una renovada valoración de sus culturas en toda su dimensión.

Si bien en principio estas reflexiones tuvieron origen en las propuestas del giro archivístico, el énfasis puesto por la ‘etnomusicología aplicada’ en la cuestión archivos, en las últimas décadas, hizo sus aportes. Un punto digno de interés trata sobre la aptitud de los

archivos para cumplir un rol de carácter social, diferente, por ende, al que tradicionalmente han desempeñado. Ejemplo de la práctica de ese rol es colocar en lugar destacado el reconocimiento a quienes colaboraron en la investigación y/o a sus descendientes, en un acto de responsabilidad ética y moral que revaloriza sus contenidos y permite iniciar, prudentemente, procesos de ‘restitución’ simbólica de sus registros sonoros.³⁸ El archivo del INM recién ha comenzado a poner en práctica esta aptitud, debido a solicitudes recibidas, antes inexistentes.³⁹ Se trata de un nuevo rol que requerirá su tiempo saber desempeñarlo con idoneidad.

Referencias bibliográficas

- Citro, Silvia
2009 *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- García, Miguel A.
2005 *Paisajes de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Landau, Carolyn y Janet Topp Fargion
2012 “We’re all archivists now: Towards a more equitable ethnomusicology”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 125-140. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.690188>
- Melfi, María Teresa y Oscar Olmello
1998 “Informatización del patrimonio musical del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’”. *Música e Investigación* 2: 11-19. https://drive.google.com/open?id=1tmJpgYM8a-dfk-vP3BS8_bQeFaoUu39OP (01.09.2022)
- Merriam Alan P.
1977 “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: Historical-theoretical perspective”. *Ethnomusicology* 21, no. 2: 189-204.
- Pelinski, Ramón
2000 *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Restelli, Graciela
1997 “El Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’”. *Música e Investigación* 1: 131-142. https://drive.google.com/open?id=1_qeFkiNFPcWcmq7LPN6cP-q07NwRPZr8p (01.09.2022)
- Ruiz, Irma, (María Mendizábal, colab.)
1985 “Etnomusicología”. En *Evolución de las ciencias en la República Argentina, 1872-1972*. Vol. 10: Antropología, 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.

38 Coloco comillas al término restitución, pues en los casos de registros sonoros se trata de copias.

39 Un texto estimulante al respecto, es Landau y Topp Fargion (2012).

El archivo sonoro y sus ausencias

The Sound Archive and its Absencies

Miguel A. García

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-6717-6479>

magarcia@conicet.gov.ar

Resumen: El artículo discurre sobre la condición acusmática de los archivos sonoros y la importancia de la escucha en el análisis de los registros. En diálogo con otros/as autores/as se revisan distintos tipos de escucha y se problematizan las condiciones bajo las cuales esta ocurre a partir del concepto de ‘régimenes de escucha’. Asimismo, se aborda la escucha como una práctica en tensión y como generadora de ‘régimenes de ausencias’.

Palabras clave: archivo sonoro; régimenes de escucha; régimenes de ausencias; la escucha como tensión; acusmática.

Abstract: The article reflects on the acousmatic condition of sound archives and the importance of listening in the analysis of recordings. In a dialogue with other authors, different types of listening are revised and the conditions under which listening occurs are questioned from the concept of ‘listening regimes’. Besides, listening is approached as a practice in tension and as generator of ‘absencies regimes’.

Keywords: sound archive; listening regimes; absencies regimes; listening as tension; acousmatics.

El archivo sonoro es un repositorio de ausencias. Cada registro que lo compone ‘revela’ ausencias de distinto tipo: de cuerpos, emociones, gestos, relaciones de poder, usos tecnológicos, objetos, contextos y, aun, de otras expresiones sonoras. Comúnmente, la escucha ‘repone’ parte de esas ausencias removiendo imágenes almacenadas en la memoria. En ese sentido, la escucha en ejercicio acusmático discurre metonímicamente: la información acústica está por o remite a algo de mayor complejidad, a una situación que en presencia puede ser percibida por varios sentidos. Cuando se trata de una experiencia de escucha orientada al deleite o que transcurre en marco de la cotidianidad, la asignación de una o varias imágenes a aquello que perciben los oídos suele suceder con fluidez, sin tropiezos. La escucha de una expresión sonora familiar lleva a el o la oyente a seleccionar imágenes del reservorio que éste/a posee: la voz de María se encuentra con las imágenes que tiene de María –probablemente también con muchas otras imágenes en las que María no está. La escucha de la grabación de una expresión sonora desconocida por el o la oyente también conduce a una selección de imágenes. Dado que no se identifica esa información acústica con una imagen en particular, a partir del reconocimiento

de rasgos genéricos, estilísticos, prosódicos y de otra información textual, contextual y paratextual que en conjunto proveen coordenadas de tiempo y espacio, el/la oyente escoge imágenes que se ‘asocian’ a esa señal acústica en el marco de la realización de una serie de procedimientos evaluativos y clasificatorios descritos por Steven Feld (1994) bajo el nombre de *interpretive moves*. Tanto la selección de imágenes como los procedimientos evaluativos y clasificatorios suelen ocurrir con fluidez y constituyen rutinas de localización cultural del ítem sonoro. Un caso evidente de localización cultural ocurre entorno a las expresiones de la llamada *world music*. Cuando éstas presentan rasgos locales acentuados o estereotipados –como una melodía pentatónica ejecutada con un aerófono– son rápidamente reconocidas por las audiencias competentes en el uso de sus códigos estéticos y en su ubicación geográfica y cultural: material sonoro andino remite a las culturas andinas. Es decir, muchas expresiones de la *world music* comunican déiticamente: señalan un lugar y construyen una distancia entre éste y el lugar que habita el/la oyente, pues la audiencia asocia lo que escucha con una geografía, una cultura y/o un carácter a partir de su posición específica en esas coordenadas –“no soy aimara y eso que escucho es (o parece ser) una melodía aimara”–, a la vez que se reconoce a sí mismo/a en un ámbito sonoro de familiaridad y ubica la otredad en un ámbito sonoro de extrañeza o exotismo. Todo ocurre como un juego déítico llevado a cabo mediante rutinas de clasificación y asociación de sonidos e imágenes suscitadas por actos de escucha.

Cuando la escucha de un registro sonoro se efectúa en el marco de una investigación, su cualidad acusmática deviene en una experiencia inquietante. La investigación ‘demanda’ que las ausencias que revela la escucha se repongan con metadatos, no basta con hacer una selección en el paradigma de imágenes que habita en nuestra memoria –aunque ésta inevitablemente suceda. Por ejemplo, un estudio de corte etnomusicológico de los cantos kawésqar que grabó el etnólogo y misionero Martín Gusinde con un fonógrafo en la península Muñoz Gamero (sur de Chile) en el año 1923, requeriría saber no solo quiénes cantan, cuándo, dónde, qué tipo de cantos son, quién hace la grabación, con qué propósito, con qué tecnología y otras cuestiones de ese tipo, sino también abordar aspectos que reclama el estado actual de los intereses y la teoría de la disciplina. En ese contexto emergen preguntas conducentes a develar aspectos relacionados con el poder, la ética y política de investigación, la comunicación entre los protagonistas, la conformación de la escena y muchos otros: ¿qué tipos de vínculo afectivo se constituyó entre las personas que participaron de la grabación?, ¿se pactó la grabación en términos de un intercambio de bienes?, ¿se trató de una relación horizontal o asimétrica?, ¿la decisión de quién se ponía frente al fonógrafo estuvo sesgada por una actitud sexista o colonialista?, ¿cómo participaron las partes en la decisión de qué, cómo y dónde grabar?, ¿escucharon los/las cantores/as la grabación?, ¿emitieron juicios de valor sobre la misma?, ¿explicó el investigador el propósito de la grabación?, ¿con qué detalle?, ¿qué personas y objetos componían el escenario de grabación?, ¿hubo un reordenamiento de los mismos en función de llevar a cabo la grabación? La lista de interrogantes de este tipo es, sin duda, muy extensa.

A menudo los registros sonoros, como los de Gusinde, no están acompañados de metadatos que permitan responder el segundo conjunto de interrogantes.¹ Casi un siglo después de haber sido realizados, la carencia de información no puede ser subsanada acudiendo a sus protagonistas. En estos casos la escucha es el principal dispositivo—cuando no el único— para reconocer y administrar las ausencias, detectar indicios, auxiliar las inferencias y cooperar con la imaginación. En una época en la que generar, almacenar e intercambiar imágenes y metadatos son prácticas cotidianas, la condición acusmática de los registros —escucho pero no veo— y la ausencia de información despiertan, al menos, cierto nivel de ansiedad. En función de estas consideraciones, el artículo establece un diálogo con autores y autoras que han reflexionado sobre la condición acusmática de los registros, sus estrategias de escucha —tanto en términos acústico-fisiológicos como en sentido figurado— y la detección y administración de las ausencias. El diálogo tiene como referentes principales los registros sonoros de los llamados *field-recording based archives* (Seeger 1999), en particular aquellos escasos o carentes por completo de metadatos. Con ese propósito expongo y analizo cuatro tipos de acercamiento, coincidentes en algunas dimensiones y discrepantes en otras, que he denominado ‘escuchar con los oídos’, ‘escuchar con los silencios’, ‘escuchar con la ética y la ideología’ y ‘escuchar con (o a pesar de) las instituciones’. En el centro de la discusión se encuentran los conceptos de ‘régimen de escucha’ y ‘régimen de ausencias’, y en el horizonte la tentativa de pensar el archivo sonoro como un repositorio de ausencias.

1. Regímenes de ausencias

Las ausencias del archivo sonoro pueden surgir en torno a: 1) la identificación de los/as participantes —incluido el/la colector/a—, 2) las referencias de tiempo y lugar, 3) la instancia de grabación —el orden de los cuerpos y objetos, la impronta de la escena, etc.—, 4) la caracterización del ítem sonoro —tipo, género, estilo, contextos de uso, etc.—, 5) las expresiones del mismo tipo —habitualmente un canto es parte de un conjunto mayor—, 6) la identificación del soporte de grabación —las etiquetas sonoras y no sonoras—, 7) las especificaciones técnicas —grabación de la frecuencia 440, tipos de dispositivos, velocidad, etc.—, 8) el nexo entre los/las participantes —simétrico, asimétrico, paternalista, colaborativo, etc.—, 9) el marco teórico-metodológico de la investigación o recolección, 10) el propósito de la grabación, 11) la emisión de juicios de valor por parte de los participantes, 12) el proceso de archivación —clasificación, catalogación, edición, preservación—, etc.

Sin embargo, estas ausencias no componen un repertorio predefinido y finito. Los preconceptos, objetivos y teorías de las investigaciones, los mandatos institucionales, la ideología y el estado del desarrollo tecnológico, entre muchos otros factores, condicionan

1 En ocasiones tampoco es posible responder el primer conjunto de interrogantes, como sucede, por ejemplo, con la colección de cilindros *Koppers Feuerland*, asignada al misionero y etnólogo Wilhelm Koppers, que se encuentra alojada en el Archivo de Fonogramas de Berlín. La información que acompaña esa colección consiste en una única hoja manuscrita, sobreescrita y en su mayor parte ilegible debido a la degradación del papel y la tinta. Para más información ver García y Haas (2017).

en cada momento la detección de las ausencias del archivo. Debido a que la relación primaria con un registro sonoro se da a través de una experiencia de escucha, una parte de las ausencias se define en el marco de regímenes de escucha específicos. Con esta última expresión me refiero al efecto que tienen en la escucha, principalmente en el plano de lo sensible, los escenarios tecnológicos, institucionales, estéticos, emocionales y teóricos, entre otros. El régimen de escucha establece en qué sonidos o rasgos sonoros concentrar la atención, cuánto tiempo atender a ellos, cómo y en qué medida mapear el espacio a partir de información sonora, cómo jerarquizar los sonidos de un ambiente, el peso que deben tener las variables estéticas y comunicacionales para establecer esa jerarquización, qué nivel de interferencia es aceptable, cómo evaluar el sonido en cuanto a su frecuencia, intensidad y otros parámetros, etc. Dichos escenarios no son determinantes en la manera en que construimos nuestra sensibilidad auditiva pero sí son condicionantes de ella y, en conjunto, dan lugar a ‘configuraciones de condicionamientos’ que tienden a estandarizar la percepción y a naturalizar aspectos sonoros y no-sonoros de la experiencia de escucha. Como intentaré argumentar más adelante, estas configuraciones son cristalizaciones, mayormente, de carácter coyuntural.² Ahora, si hay algo que puede llamarse regímenes de escucha también hay algo que puede llamarse regímenes de ausencias: conjuntos de carencias develado por el carácter situado de la escucha, por el régimen al que ésta responde. El régimen de ausencias configura aquello que ‘quiero’ ver, oír y saber aquí y ahora, pero no veo, no escucho, desconozco. Es una suerte de fisura entre el deseo y la posibilidad.

En el marco de una investigación, las ausencias pueden manifestarse en forma paralela a un sentimiento de insatisfacción ocasionado por la parcialidad de la inscripción sonora y/o por la falta de metadatos. La parcialidad de la inscripción sonora no es un hecho dado, sino también una apreciación histórica y culturalmente situada. En la actualidad, debido a las expectativas creadas por la condición multimedial de las tecnologías y las prácticas de comunicación, la sensación de parcialidad cobra una dimensión mayor a la que podía haber tenido en la década de 1920 cuando Eric von Hornbostel escuchó las grabaciones de Gusinde. Hornbostel no esperaba mucho más de lo que el fonógrafo podía ofrecer (en todo caso esperaba un uso experto del mismo). Hoy no esperamos menos de lo que un teléfono celular puede dar: grabación de imagen y sonido, un grado relativo de ‘fidelidad’ o ‘iconicidad’ entre la representación y lo representado,

2 Los conceptos de *regimes of listening*, *regimes of listening practices*, *aural regimes* y *auditory regimes* aparecen profusa, ambigua y diversamente empleados en el área conocida como *Sound studies*. En general se recurre a ellos para describir las disposiciones de audición de distintas épocas. Asociado a esos conceptos se encuentra el de *techniques of listening*, acuñado por Jonathan Sterne (2003) a partir de una reelaboración y adaptación al campo de la audición de los conceptos de *techniques of the body* y *habitus* propuestos, respectivamente, por Marcel Mauss (1979) y Pierre Bourdieu (1990). *Techniques of listening* remite a las distintas ‘orientaciones’ que adquirió la escucha en los campos de la medicina, la telegrafía y la reproducción sonora y que dieron lugar a la asociación de la escucha con la ciencia y la razón, a su independización de los otros sentidos y a su utilización en la construcción del espacio sonoro y la caracterización del sonido. La expresión ‘régimen de escucha’, tal como la empleo en este capítulo, no es ajena a todos estos desarrollos aunque, como se verá, presenta diferencias con ellos.

portabilidad, facilidad de almacenamiento y conexión, etc. Esto no significa que ingenuamente esperamos que un cilindro de cera brinde lo mismo que un soporte de almacenamiento digital, sino que la experiencia del uso cotidiano del celular y de otros dispositivos con funciones coincidentes dan lugar a ciertas expectativas de escucha. El oído no opera en el marco de una racionalidad absoluta, por lo cual no puede fácilmente desmarcarse del régimen de escucha configurado, entre otros factores, por el ambiente tecnológico y las experiencias cotidianas.

Si bien cuando escuchamos un registro sonoro en el marco de una investigación se activan una serie de atenciones y orientaciones que responden a los objetivos de la investigación y a su enfoque teórico-metodológico, en alguna medida la escucha sigue operando como cuando viajamos en un tren o caminamos por una ciudad con fines recreativos. Sabemos que los ruidos que produce un cilindro de cera son efectos de la tecnología con la que fue grabado y de la degradación que produce el tiempo, sin embargo esos ruidos nos perturban. Sabemos que un fonógrafo, como muchos otros aparatos, no graba imagen, pero la experiencia acústica de escucha nos pone de cara a varias ausencias que también nos perturban. Sabemos que por varios motivos no siempre es posible reconocer rasgos fonéticos en un registro fonográfico o aun descifrar una parte del discurso, sin embargo no dejamos de lamentarnos por ello. Aquí se aprecia otra fisura: entre la evaluación que efectuamos de las posibilidades tecnológicas conforme a su contexto de creación y a sus usos y lo que buscan nuestros oídos a partir de las expectativas que nacen de un régimen que responde, en gran medida, al presente del ambiente tecnológico y a los usos cotidianos de los sonidos. Este caso patentiza que no siempre el régimen de escucha que requiere la academia es coincidente con el régimen de escucha que se construye a partir de nuestras experiencias cotidianas. Veamos cómo otros/as autores/as describen y problematizan la escucha de registros sonoros, a que otros recursos apelan para auxiliar esa práctica, y cómo y en qué medida abordan los temas que he planteado.

2. Escuchar con los oídos

Entre los trabajos abocados a reflexionar sobre el papel de la escucha en la comprensión de los registros sonoros, en una dirección cercana a la que he adoptado, se encuentra la introducción a un dossier escrita por Anette Hoffmann bajo el título “Introducción: Listening to sound archives” (2015). Hoffmann (2015, 75) aboga por un tipo de escucha que denomina *close listening*, la cual busca:

[...] to grasp as many as possible of the audible features of a recording: for instance, the sound of a pitch pipe (that indicates the speed at which the recording should rotate), the noise of a rotating cylinder or scratched record, the recordist’s announcement (the “acoustic tag”), the language and genre of speech or song (if identifiable), the features of the voice of the speaker and singer, accent, pauses, background noises –in short, *everything* one can hear on a recording.

De acuerdo con Hoffmann, este tipo de escucha puede proveer información divergente con la consignada en la documentación escrita o visual que acompaña a los registros y así develar políticas de registro y archivación. No obstante, destaca que la escucha no es

una práctica neutral por lo que “may lead to insensitivity or heightened sensitivity to certain aspects of the audible” (2015, 76). Según Hoffmann, la información provista por la *close listening* y los metadatos pone en evidencia cómo las tecnologías y las *techniques of listening* [sic] afectan las decisiones de qué y cómo archivar, y “determinan” [sic] cómo debe ser oído y asignado un registro sonoro a un área particular del conocimiento —el registro de un canto puede ser asignado a la lingüística, la musicología, la historia, o a otras disciplinas. Asimismo, arguye que la escucha permite acceder a las dimensiones afectiva y performativa de la voz grabada, las cuales no se hacen presentes en su respectiva transcripción. Por ejemplo, la escucha de un llanto grabado transporta información y tiene un tipo de efecto sobre el o la oyente que no necesariamente lo tiene la representación de esa expresión con la palabra ‘llanto’ en una transcripción sobre papel. Aunque también puede ocurrir lo opuesto: cuando los registros sonoros están muy deteriorados y la señal de ruido es más fuerte que la señal acústica —incluso ésta puede haber desaparecido por completo—, la transcripción hecha antes de la degradación del registro suministra más información que la escucha.

Mediante el concepto de *close listening*, Hoffmann describe una suerte de escucha estandarizada de los registros sonoros, es decir, un tipo de escucha que se ha mantenido constante al menos desde los análisis de los cantos fuiguinos que hizo Gilbert Rouget (1970 y 1976) a principios de la década de 1970. El aporte más significativo se encuentra en su concepto de *colonial acousmètres*. Este concepto señala las disociaciones que se producen en los registros sonoros generados en el marco de lo que la autora denomina *colonial projects of knowledge production*: las voces se segregan de los cuerpos, los/as hablantes o cantores/as se deslocalizan y los textos —cantos, narrativas, etc.— se separan de sus géneros y de sus marcos de referencia. Hoffmann no parece situar las ausencias en la escucha, tal como lo he hecho en el apartado anterior, sino en el uso prescripto del dispositivo de registro: una tecnología operada por el centro para registrar manifestaciones de la otredad. El poder que se atribuye el investigador al operar el aparato de grabación legitima el cercenamiento y la disociación de la información; así la inscripción sonora opera con cierto nivel de violencia.

3. Escuchar con los silencios

Igualmente oportunas para los objetivos de esta contribución son las reflexiones de Britta Lange. En su artículo “Archival silences as historical sources” (2017), Lange explora una serie de ‘silencios’³ que advierte en las grabaciones realizadas a prisioneros de la Primera Guerra mundial confinados en campos de detención alemanes. Las grabaciones, hoy alojadas en el Lautarchiv de la Universidad Humboldt de Berlín, fueron encargadas por la Königlich Preußische Phonographische Kommission con la finalidad de registrar la

3 El concepto de silencio empleado por esta autora está contenido en el vocablo alemán *Schweigen*, el cual refiere a una omisión con intencionalidad: “something [that] could, should, must, wants to be said” (Lange 2017, 50).

variedad lingüística y cultural que presentaban los prisioneros.⁴ A partir del escudriño de los registros sonoros, las transcripciones de los textos y los metadatos que los acompañan, Lange cree reconocer cinco tipos de silencios: *silence of the archives*, *technical silence*, *content-related silence*, *silence of the presentation* y *political silence*.

La expresión *silence of the archives* señala un estado o disposición que pueden adquirir los registros sonoros bajo el resguardo de una institución: la señal sonora permanece –al menos teóricamente– almacenada en un soporte⁵ sin que ésta sea reproducida por un extenso período de tiempo.⁶ La expresión *technical silence* da cuenta de una descorporización ocasionada por la propia tecnología de grabación –sonido sin imagen–: la disociación entre la voz y el cuerpo de la persona que la emite. Lange destaca que esta disociación genera en el o la oyente la necesidad de hacer corresponder en su imaginación la voz que escucha con la imagen de un cuerpo. La expresión *content-related silence* remite a información que ha sido omitida por censura en el contenido del ítem grabado. Con la expresión *silence of the presentation*, Lange puntualiza los silencios que se producen en el plano performativo del texto grabado, tales como interrupciones, retardos, vacilaciones, etc. Por último, la expresión *political silence* parece hacer referencia a la transmisión de un mensaje no expresado directamente sino de forma enmascarada.

Lange encuentra que el mayor desafío para la investigación con registros sonoros se halla en la identificación y el desciframiento de todos esos silencios. Sin duda hay correspondencia entre sus silencios y las ausencias tal como las he definido en el primer apartado. Ambos conceptos convergen en considerar la escucha como un dispositivo decisivo en el procesamiento de los registros sonoros y en reconocer que los agentes que producen los silencios/ausencias pueden ser humanos, tecnológicos y/o institucionales. El artículo de Lange es un claro ejemplo de cómo aquello que está ausente en un archivo se define desde un régimen de escucha específico, en este caso en uno que responde a los intereses de su investigación. Los registros sonoros de los prisioneros de guerra fueron realizados entre 1915 y 1918. En 1920 ingresaron al Berliner Phonogramm-Archiv 1030 de ellos que habían sido producidos por Carl Stumpf y Georg Schünemann. Aunque no tengamos acceso a muchos detalles de cómo estos musicólogos detectaron e interpretaron las ausencias de los registros, es de suponer que éstas no fueron coincidentes plenamente con las detectadas por Lange o, al menos, que no todas tenían la relevancia que esta autora les otorga. ¿Pudo haber sido relevante para Stumpf y Schünemann la disociación entre las voces y los cuerpos de los prisioneros? Tal vez no, debido al hecho de que ambos habían participado de las sesiones de grabación lo

4 Algunas de ellas fueron posteriormente transcriptas, traducidas y publicadas en discos.

5 “[...] sound archives are time-based media, and they therefore ‘speak’ themselves; they preserve sounds as sounds, language as spoken or sung language” (Lange 2017, 48-49).

6 “[...] the aesthetic experience of the time-based medium of the sound recording is not only that the sound is played back over time and that a segment of historical time seems to reoccur in the present, but also that the sound in this passage of time, as sound, can be suspended, can become silent, while the medium and time continue running (Lange 2017, 49).

cual, *a posteriori*, habilitaba en su imaginario una asociación inmediata entre las voces y las imágenes de sus respectivos cuerpos. ¿Pudo haber sido comprendido por Stumpf y Schünemann como silencio el fenómeno que Lange denomina *silence of the archives*? Tal vez no, porque no era una cuestión que estuviera en su horizonte teórico debido a que ni la tecnología de grabación ni el archivo sonoro como institución tenían una antigüedad suficiente como para que ese fenómeno emergiera como una preocupación. ¿Podieron Stumpf y Schünemann haber detectado ausencias no reveladas por Lange? Tal vez sí, tales como variedades dialectales, rasgos fonéticos, estilos interpretativos, géneros musicales y discursivos, etc. Este conjunto de preguntas, que podría extenderse sin dificultad, pone en evidencia que aquello que falta en un archivo es siempre definido en la coyuntura de regímenes de escucha y de los objetivos de cada investigación particular.

4. 'Escuchar' con la ética y la ideología

Verne Harris, en su artículo "Spectres of archive and liberation" (2015), ensaya una perspectiva diferente a las que fueron brevemente expuestas y discutidas. En ella la escucha no es abordada como un fenómeno acústico-fisiológico ni el referente es, como lo hacen las autoras mencionadas, un archivo sonoro. Para Harris el archivo está lleno de espectros que le hablan y lo acechan *-haunt-* con el propósito de que asuma ante ellos una responsabilidad: *the work of liberation* (2015, 8). Su argumentación se fundamenta en la idea de que las voces del archivo son creadas por el medio, es decir, por el archivo mismo, un medio "infused by the presence of what is absent, and the absence of what is present" (2015, 9).

En el marco de su experiencia con los archivos de la cárcel de Nelson Mandela, Harris arguye que 'escuchar' los espectros del archivo constituye, además de ser un ejercicio intelectual, un 'imperativo ético' y una base sólida para el trabajo práctico en el entorno archivístico. Según Harris, las voces que lo interpelan provienen de: a) los/as autores/as de los documentos *-spectral authors-*, quienes han dejado rastros que hablan por ellos; b) el contenido de los archivos *-spectral content-*, entre lo cual aquello que ha sido excluido o perdido susurra *-whisper-*; c) los contextos de los registros *-spectral context-* que aunque no documentados, desconocidos o aún por ser generados, no cesan de susurrar y d) los medios de los registros (cartas, faxes, soportes digitales, etc.) *-spectral place of consignation-*, cuya deslocalización provocada por las prácticas archivísticas puede ser 'escuchada'.

La perspectiva espectral de Harris, enunciada 20 años después de la finalización formal del *apartheid* en Sudáfrica, remite a un escenario en cual las ausencias se hacen presentes no como imágenes si no como voces, como susurros espectrales. Se trata de un archivo del que emanan voces con contenidos que interpelan, a modo de mandato, a los usuarios que comulgan ética e ideológicamente con los agentes de esas voces. De esta manera, las ausencias y sus manifestaciones 'aurales' o, podríamos decir, el régimen de ausencias y el régimen de escucha de los que unas y otras surgen, se definen y adquieren sentidos en torno al compromiso ético y al posicionamiento político e ideológico de sus usuarios.⁷

7 Una discusión sobre de la dimensión política de la escucha se encuentra en Rosenfeld (2011).

5. Escuchar con (o a pesar de) las instituciones

En otro trabajo discurrí sobre la presencia de los mandatos institucionales en la creación de los registros sonoros y en su posterior disposición como componentes de un Archivo —la mayúscula subraya el significado institucional del vocablo. En esa oportunidad, con el propósito de resaltar el carácter ubicuo de las instituciones, acuné la expresión ‘la condición archivo’ (García 2017). Con ella intenté explicar cómo los mandatos institucionales afectan todos los procesos que atraviesan los registros sonoros, desde su realización hasta su posterior almacenamiento, catalogación, clasificación, restauración, análisis, edición, etc. En su enunciación extrema, la condición archivo comprende una idea que, en principio, parece reñida con la lógica más elemental: el archivo antecede al registro. Dicha idea señala que la creación de un registro sonoro rara vez se efectúa en un vacío institucional, fuera del trasfondo prescriptivo de un Archivo. Esto equivale a decir que siempre —o casi siempre— registramos para o por alguien.⁸ La presencia del Archivo se manifiesta al menos en dos dimensiones: a) como un conjunto restrictivo de tecnologías —dispositivos e instrucciones de uso— y b) como un conjunto restrictivo de teorías, objetivos, políticas institucionales e, incluso, posiciones ideológicas —en conjunto dictaminan qué acciones son correctas y cuales otras no. Aun en el aparentemente mecánico y de libre determinación acto que consiste en accionar o cancelar la función REC de un dispositivo de grabación confluyen todas las prescripciones que fija la institución Archivo. Desde esta perspectiva, un registro sonoro no es el resultado de la sucesión de dos procedimientos con distinto grado de intervención que, en los ámbitos de la grabación de estudio, edición sonora y de la producción cinematográfica, suelen llamarse ‘toma’ y ‘edición’ —el primero como el material ‘bruto’ y el segundo como el resultado de su intervención. Por lo contrario, ‘todo es edición en la generación de un registro sonoro’. Éste surge como una secuencia de ediciones en la cual los oídos que escuchan, el dedo que acciona el REC y el Archivo que lo antecede, entre otras acciones y dispositivos, tienen una injerencia condicionante. En función de las consideraciones efectuadas hasta aquí, cabe preguntarse si el Archivo establece condiciones de escucha y si, en consecuencia, participa en la conformación de los regímenes de escucha y de ausencias.

Ambos interrogantes merecen respuestas afirmativas. El/la investigador/a que ingresa a la sala de audición de un Archivo con el propósito de analizar las grabaciones que forman parte de su *corpus* de estudio, se encuentra con registros no solo mediados por la institución sino también con una suerte de micro régimen de escucha. En ese caso la escucha discurre orientada por una serie de variables propias de ese medio de audición:

- a) La *accesibilidad*. Habitualmente no todos los registros de una colección están disponibles, ni están explicitados los criterios de inclusión y exclusión —representatividad, estado de preservación, restricciones legales, etc.— En principio, la escucha se limita a los ítems que la institución hace accesibles por medio de sus archivistas, técnicos de sonido, colectores, editores u otros.

8 No solo para una institución, también puede ser para un archivo personal.

- b) El *orden archivístico*. La escucha en el medio archivístico suele ajustarse al orden en el que están dispuestos los registros, éste puede responder a variables cronológicas, genéricas, geográficas u otras.
- c) El *tipo de y acceso a los metadatos*. La presencia, ausencia, cantidad y tipo de metadatos son factores decisivos en la atención auditiva, en la interpretación del registro y aun en la respuesta emotiva. No es lo mismo escuchar una grabación sabiendo que el intérprete había salvado la vida al colector, que escucharla sin conocer esa información (algo que realmente sucedió en una sesión de grabación de Martín Gusinde con dos hombres selk'nam. Al respecto ver García y Haas 2017).
- d) El *estado de los registros*. El formato –analógico o digital–, la relación entre la señal acústica y el ruido, el nivel de compresión –si es digital– y el tipo y grado de edición, entre otros factores, son condiciones decisivas en la experiencia de escucha.
- e) Las *condiciones acústicas* de audición. Algunos archivos poseen salas de audición especialmente acustizadas y/o insonorizadas mientras que otros no tienen ese tipo de espacio. Algunas de ellas cuentan con monitores de audio, en otras la escucha solo es posible mediante auriculares.
- f) Los *dispositivos de reproducción*. Las características de los medios de reproducción, que varían de acuerdo con las marcas y modelos para cada tipo de soporte, son también un factor significativo en la experiencia de escucha.
- g) Los *saberes y rumores*. Finalmente no hay que dejar de considerar que cuando se ingresa a un Archivo se toma contacto con personas –archivistas, sonidistas, bibliotecarios/as, etc.– de quienes no solo se reciben registros sonoros o indicaciones de cómo acceder a ellos, sino también otra información que está codificada como ‘verdadera’, ‘científica’, ‘confidencial’, ‘suposición’, ‘opinión’, ‘rumor’, etc. (a veces hasta puede saberse cuán ‘cuidadosa’ o ‘irresponsable’ fue la persona que nos antecedió en la consulta de los registros).

Todas estas variables, generadas tanto en las rutinas como en la observancia o incumplimiento de las reglamentaciones del Archivo, dan lugar a un régimen de escucha específico, es decir, un régimen archivístico que sugiere, limita o impone qué y cómo escuchar. Sin duda muchas de esas variables pueden ser neutralizadas mediante una actitud crítica que deleve criterios archivísticos o que reponga información acudiendo a otros reservorios, o con el simple hecho de cambiar el lugar de audición. Pero algunas de ellas persisten y hacen que el Archivo contribuya a la generación de un régimen de escucha y, en consecuencia, de un régimen de ausencias.

6. La escucha como tensión

La escucha es una práctica sumamente compleja. El conocimiento de cuánto responde a y en qué grado pueden ser sorteadas las condiciones que fija la cultura, la época, el evento, el espacio, la subjetividad de cada persona y sus diferentes y fluctuantes estados es, probablemente, insondable. También lo es el conocimiento del influjo que tienen sobre ella el

desarrollo tecnológico, los ambientes sonoros, las intenciones –académicas y no-académicas–, la ideología, las inclinaciones estéticas y los mandatos institucionales, entre otros factores. Mayor complejidad adquiere el asunto si con el término ‘escucha’ referimos también a prácticas que no son el resultado del procesamiento neurofisiológico de una señal acústica. El término puede ser aplicado no solo a las voces espectrales de Harris (2017), sino también a otros fenómenos tales como el *tinitus*, las prácticas de adquisición de cantos por vía onírica –tal como lo hacen varios pueblos en distintos continentes–, la lectura en silencio de partituras y onomatopeyas, etc. En algunos de estos casos la ‘escucha’ suele recurrir a la imaginación y la asociación con otros sentidos. Michel Chion aludió a esta idea con el concepto de ‘percepciones transensoriales’, percepciones que

[...] no pertenecen a ningún sentido particular, pero pueden tomar prestado el canal de un sentido o de otro, sin que su contenido y su efecto queden encerrados en los límites de ese sentido [...] resultaría erróneo pensar que todo lo que es auditivo solo es auditivo [...] los sentidos no son entidades cerradas sobre sí mismas (1999, 81-82).

La escucha en el archivo sonoro no escapa a dicha complejidad. Las reflexiones efectuadas a partir de los trabajos de Hoffmann, Lange, Harris y de las condiciones que establece el Archivo revelan la existencia de diferentes regímenes de escucha como así también que sus configuraciones pertenecen más al orden de la coyuntura que al de la estructura. Un técnico de sonido dedicado a la restauración de cintas magnetofónicas puede estar sometido a un régimen de escucha al comienzo de su carrera y a otro diferente después de transcurridos unos años –como consecuencia de cambios tecnológicos, estéticos, de políticas institucional, etc. Diferentes serán los regímenes de escucha, conformados mayormente por sus formaciones académicas y los objetivos de sus investigaciones, de una etnomusicóloga o una lingüista interesadas en las grabaciones restauradas por ese mismo técnico. Además de la coexistencia de regímenes distintos operando bajo las mismas colecciones a través de distintas personas, existen diferentes regímenes activos al mismo tiempo sobre una misma persona. En la práctica, la escucha opera bajo la tensión de varios regímenes simultáneos que, en oportunidades, pueden ser divergentes. En este aspecto, la definición que propongo de regímenes de escucha difiere del carácter más estructural y asociado a los ambientes tecnológicos que Jonathan Sterne (2003 y 2014) le da al concepto de *audile technique* –o *techniques of listenings*.

Esta tensión puede observarse, en particular, en el ámbito de la investigación en el archivo sonoro. Allí es donde el régimen de escucha que responde a nuestra formación académica puede entrar en tensión con el que impera en nuestras experiencias cotidianas y con el que intenta fijar la institución. La escucha de grabaciones realizadas con viejas tecnologías que presentan baja señal sonora y alta señal de ruido suele poner en tensión los dos primeros: el que responde a la formación académica prescribe cierta tolerancia al ruido mientras que el que se configura a partir de nuestra cotidianidad lo descalifica. Asimismo, el primero será tolerante a la condición acusmática de la escucha mientras que el segundo, sancionado en un contexto multimedial, lo será en menor medida pues hará emerger la ausencia de la imagen como una falta incómoda.

7. El archivo como ausencia. A modo de conclusión

En las disciplinas que se interesan por los archivos sonoro prevalece una concepción reificadora que, por un lado, reduce el contenido del archivo a objetos y, por otro, lo define por lo que tiene y, en consecuencia, otorga poca importancia a las ausencias que surgen cuando los oídos de usuarios/as particulares, inmersos en regímenes de escucha particulares, se encuentran con sus registros. Los trabajos de Hoffmann, Lange y Harris, y otros que no he tratado aquí por cuestiones de espacio (por ejemplo, Western 2015) constituyen una excepción a este estado de cosas. Asimismo, en otro trabajo (García 2012) he intentado evadir esa concepción reificadora remarcando la dependencia del archivo de decisiones estéticas e ideológicas y, sobre todo, destacando su carácter inacabado y fragmentario. Con la atención puesta en archivos no-sonoros, deben mencionarse también otros autores que, cada uno a su manera, al reconocer la existencia de prácticas de descarte y desestabilización, y la textura incompleta y desordenada del archivo (Ernst 2006 y 2013, Tello 2018) abren el camino a una perspectiva que pone en agenda las ausencias y su carácter coyuntural.

En el caso del archivo sonoro, la desarticulación del enfoque cosalista no solo implica ubicar en primer plano las ausencias sino también la experiencia de escucha. La escucha constituye al archivo sonoro. No hay archivo sonoro sin ella y no hay escucha que no sea una práctica situada. En el marco de esta perspectiva el archivo deviene en un emergente efímero, no como lugar, no como conjunto de cosas, sino como un proceso de presentación e interpretación alimentado por sus usuarios por medio de la escucha. En el transcurso de su constitución, las ausencias juegan un papel central. Acaso, ¿en algunas oportunidades no nos hemos preocupado más y, en consecuencia, no hemos invertido más tiempo en aquello que falta en un archivo que en aquello que está disponible? ¿Acaso no nos hemos visto en muchas ocasiones lidiando con un mar de ausencias?

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre
1990 *The logic of practice*. Cambridge: Polity Press.
- Chion, Michel
1999 *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- Ernst, Wolfgang
2006 “Dis/continuities: Does the archive become metaphorical in multi-media space?” En *New media, old media. A history and theory reader*, editado por Wendy Hui Kyong Chun y Thomas Keenan, 105-123. New York/London: Routledge.
2013 *Digital memory and the archive*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Feld, Steven
1994 “Communication, music, and speech about music”. En *Music grooves*, editado por Charles Keil y Steven Feld, 77-95. Chicago: The University of Chicago Press.
- García, Miguel A.
2012 “Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado”. En *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*, editado por Miguel A. García, 61-73. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

- 2017 “La ‘condición archivo’. Una reflexión sobre registros sonoros realizados por Martín Gusinde en Tierra del Fuego”. En *Transiciones inciertas. Archivos, conocimiento y transformación digital en América Latina*, editado por Barbara Göbel y Gloria Chicote, 105-125. Berlin/La Plata: Ibero-Amerikanisches Institut (IAI)/Universidad Nacional de La Plata.
https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002941 (30.07.2022)
- García, Miguel A. y Richard Haas
2017 *Walzenaufnahmen der Selk'nam, Yámana und Kawésqar aus Feuerland: 1907-1923 = Grabaciones en cilindros de cera de los selk'nam, yámana y kawésqar de Tierra del Fuego*. CD. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.
- Harris, Verne
2015 “Spectres of archive and liberation”. *IASA Journal* 44: 8-13.
<https://www.iasa-web.org/iasa-journal-no-44-january-2015> (01.08.2022)
- Hoffmann, Anette
2015 “Introduction: Listening to sound archives”. *Social Dynamics* 41, no. 1: 73-83.
<https://doi.org/10.1080/02533952.2014.983314>
- Lange, Britta
2017 “Archival silences as historical sources. Reconsidering sound recordings of prisoners of war (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv”. *Soundeffects* 7, no. 3: 46-60.
<https://doi.org/10.7146/se.v7i3.105232>
- Mauss, Marcel
1979 “Body techniques”. En *Sociology and psychology: Essays*, traducido por Ben Brewster, 104-105, London: Routledge and Kegan Paul.
- Rosenfeld, Sophia
2011 “On being heard: A case for paying attention to the historical ear”. *American Historical Review* 116, no. 2: 316-334. <https://doi.org/10.1086/ahr.116.2.316>
- Rouget, Gilbert (con la colaboración de Jean Schwarz)
1970 “Transcrire ou décrire: Chant soudanais et chant fuégien, in échanges et communications”. En *Échanges et communications: mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60. anniversaire*, vol. I, editado por Jean Pouillon y Pierre Maranda, 677-706. Paris/The Hague: Mouton.
- Rouget, Gilbert
1976 “Chant fuégien, consonance, mélodie de voyelles”. *Revue de Musicologie* 62, no. 1: 5-24.
<https://doi.org/10.2307/928564>
- Seeger, Anthony
1999 “Happy birthday, ATM: Ethnographic futures of the archives of the 21st century”. *Resound* 18, no. 1: 1-10. <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/resound/article/view/26353> (01.08.2022)
- Sterne, Jonathan
2003 *The audible past*. Durham, NC: Duke University Press.
2014 “Headset culture, audile, technique, and sound space as private space”. *Journal for Media History* 6, no. 2: 57-82. <https://doi.org/10.18146/tmg.232>
- Tello, Andrés Maximiliano
2018 *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adogué: La Cebra.
- Western, Tom
2015 *National phonography. field recording and sound archiving in postwar Britain*. Edinburgh: University of Edinburgh.

Archivos musicales: la reflexión teórica y la vivencia

Musical Archives: Theories And Experience

Leonardo J. Waisman

Grupo de Musicología Histórica, Universidad Nacional de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0002-7181-0436>

ljwaisman@yahoo.com

Resumen: El archivo ha sido teorizado como lugar de exclusión, monumento al poder, depósito donde se construye una memoria externalizada, formador de identidad. Luego de pasar brevemente revista a algunas de estas formulaciones (Foucault, Derrida, Murguía, Didi-Huberman), el artículo procede a una somera descripción del carácter diverso de cuatro archivos musicales, y de las operaciones que en ellos he realizado como musicólogo. Aunque se resalta la importancia de la vivencia personal del archivo, se pone también de manifiesto la necesidad de reflexionar sobre las intersecciones entre la teoría previamente reseñada y las realidades prácticas de los archivos musicales. Son estas intersecciones esquivas, ya que el pensamiento sobre el tema toma como modelos archivos gubernamentales, policiales, legales, verdaderamente extraños al mundo caprichoso y muchas veces irracional de los archivos musicales.

Palabras clave: archivos musicales; documentación; memoria; Michel Foucault; Archivo Musical de Chiquitos; Bolivia.

Abstract: The archive has been theorized as a place of exclusion, as a monument to power, as a deposit where an externalized memory is built, as a constructor of identity. After a brief consideration of some of these views (Foucault, Derrida, Murguía, Didi-Huberman), the article goes on to a cursory description of the widely differing character of four musical archives and of the operations carried out on them by the author. Although the experience of the archive lived is held to be paramount, it is also necessary to reflect upon the intersections between the previously summarized theories and the practical realities of musical archives. These are elusive intersections: thinking about the subject usually takes as models governmental, police or legal archives, quite alien to the whimsical, often irrational world of musical archives.

Keywords: musical archives; documentation; memory; Michel Foucault; Archivo Musical de Chiquitos; Bolivia.

Desde hace treinta años, en forma intermitente (con períodos concentrados) trabajo en archivos, sobre todo archivos de música que preservan papeles, cuadernos y libros con notación musical. Durante buena parte de ese tiempo, no me planteé seriamente preguntas sobre la naturaleza de esos archivos: eran simplemente un lugar conveniente en donde encontrar huellas de obras musicales que, transcritas y editadas, me podían servir para reconstituir sonidos del pasado, reintroducirlos en la vida musical de nuestros días y construir imágenes mentales sobre compositores, intérpretes y públicos del pasado. Lo más importante de la vida en el archivo eran las anécdotas: las noches

pasadas emborrachándonos con los cantores de San Ignacio de Mojos para ganarnos su confianza y acceso a su archivo, mi actuación como electricista que me reportó el favor del canónigo de Valladolid, las multitudes de empleados que vegetaban tras el mostrador de algún archivo ruso, sin cumplir otra tarea que dificultarnos el acceso. El frío y la humedad de Valladolid, la iluminación con linterna en el Archivo de Chiquitos, la burocracia archivística peruana. Cuento estos relámpagos de anécdotas porque la vivencia del archivo para el investigador es esa: las vicisitudes vividas y sufridas, la pasión por buscar, la frustración de lo que no aparece, la exaltación de un descubrimiento. Mucho después me enteré de que el archivo como lugar y como concepto estaba siendo debatido en esferas más abstractas del pensamiento. El diálogo con esos debates dio como fruto algunas reflexiones propias, que desarrollo a continuación; debo dejar constancia, sin embargo, que, más allá de toda construcción teórica, son las experiencias vividas en los archivos las que afectaron mi manera de pensar, de actuar, de producir musicología.

Un archivo es un sitio, físico o virtual, en donde se guardan objetos del pasado. Las reflexiones de Michel Foucault pusieron en cuestión el concepto de mero lugar de depósito. Mientras la visión humanista, como apunta Appadurai, sostiene que

[...] el archivo no es más que una herramienta social para el trabajo de la memoria colectiva. Es una herramienta neutra, o incluso éticamente benigna, producto de un esfuerzo deliberado para asegurar las partes más significativas de lo que Maurice Halbwachs llamó “el prestigio de lo pasado”. Su expresión quintesencial es el documento, una huella gráfica cuya supervivencia accidental ha sido reforzada por la protección que el archivo le ofrece. En este sentido, el archivo es una caja vacía [...] Foucault destruyó la inocencia del archivo y nos obligó a preguntar acerca de los designios que produjeron esas huellas (2003, 15-16).

Siguiendo una constante de gran parte de su producción, Foucault describió al archivo como un sitio marcado y definido por el poder. Trabajando con archivos clínicos y de prisiones, mostró que el archivo nace de una mirada nosológica, es decir clasificatoria entre lo normal y lo defectuoso, lo sano y lo enfermo – según lo define el poder que lo constituye. Los archivos son a menudo tanto documentos de exclusión como monumentos a configuraciones de poder particulares.

Siguiendo esa línea, toda una serie de escritores han desarrollado aspectos del archivo como lugar de exclusión, donde sólo entra lo que el poder de ese lugar y tiempo designa como digno de entrar. Pero Foucault, en su *Arqueología del saber* (1969), trasciende ese escenario, llevando la palabra ‘archivo’ a designar un conjunto mucho más abstracto: no una masa de textos recuperados sino el conjunto de las reglas que en un tiempo y lugar definen sobre qué se puede hablar, cuáles discursos circulan y cuáles se excluyen, cuáles son válidos, quiénes los hacen circular y a través de qué canales.

Otra serie de líneas se centran en la relación entre archivo, la construcción de la memoria y la historia. Jacques Derrida, en su inimitable filosofía poética, postula que archivar es externalizar la memoria, sacarla de circulación activa: recordar es olvidar. Relacionándolo con el psicoanálisis, asocia este doble movimiento de preservación y destrucción con la pulsión de muerte descrita por Freud, haciendo del archivar una

acción de duelo. El título de su libro más específico en torno al archivo define el “mal de archivo” (1995) como una compulsión de buscar indefinidamente el origen pues en él reside el poder.¹

Un lúcido artículo de Eduardo Murguía (2011) nos aclara los dos momentos constitutivos de la compleja relación entre archivo y memoria: retención/exclusión de la memoria en el archivo como un ejercicio de poder, y las apropiaciones simbólicas de esa memoria con el fin de construir identidades, ya sea por el recuerdo, ya sea por el olvido. El cuento de Borges, “Funes el memorioso” (1974),² es usado repetidamente para hacer notar que la fragmentariedad de la memoria y el olvido son requisitos indispensables para el pensamiento. Didi-Huberman expone esto con otro giro:

Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada. Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o in-conscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido (s/d, 3-4).

De hecho, la ebullición intelectual en torno al concepto del archivo ha hecho que algunos se refieran a un “giro archivístico” en las ciencias humanas (Harris 2005). El archivo puede ser y ha sido considerado como edificio de guarda, como texto, como registro, como institución, como la escena de manipulación/exclusión de la memoria, como sistema generador de discursos y como paradigma o sistema de conocimiento (Brothman 1993).

Un problema para mi comprensión de los textos de este debate es que los autores y sus comentaristas oscilan frecuentemente y sin aviso entre el significado físico del archivo (lugar donde se guardan documentos concretos) y significados abstractos (todos los conocimientos acumulados, todos los enunciados sobre un campo, las leyes que gobiernan esos enunciados y limitan las posibilidades de enunciar). En algunas oportunidades, queda la sensación de que el autor se regodea en la ambigüedad de esta polisemia, jugando con ella y con el lector. El resultado es un discurso gelatinoso, a veces iluminador pero riguroso sólo de a trechos.

Pero ¿qué tienen que ver los archivos donde yo trabajé con esas visiones de poder, control, exclusión, monumentalización? Yo los experimenté y experimento más bien como sitios de desorden, mugre, abandono, dejadez, capricho. Es cierto que los objetos de estudio de los textos teóricos son muy distintos de las colecciones de partituras musicales que yo frecuento. La visión de Foucault estaba enfocada sobre los archivos estatales, policiales, médicos; el predominio de la imagen de estos archivos en los tratamientos publicados en las últimas dos décadas también se debe a la apertura de los archivos del *apartheid* en

1 “It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for return to the most archaic place of absolute commencement” (Derrida 1995, 57).

2 Borges imagina cómo una memoria total, sin olvidos, imposibilitaría toda acción e incluso todo pensamiento.

Sudáfrica, que reveló brutales delitos contra los derechos humanos. Otros textos hablan sobre archivos literarios, colecciones de documentos pertinentes a un autor, amorosamente cuidados por sus descendientes o albaceas y alojados en instituciones estatales o para-estatales; muchos se enfocan en las formidables transformaciones del archivo en Internet y los medios digitales.

Pero, al margen de las notorias diferencias, también comprendí que el no reflexionar sobre el archivo musical ha llevado a algunos errores historiográficos: pongo por ejemplo a nuestro ilustre predecesor Francisco Curt Lange que, al no encontrar partituras de música coloniales en territorio argentino, decidió que no había habido gran actividad musical. Olvidó que el archivo se caracteriza por sus agujeros: los hallazgos posteriores dan cuenta, por ejemplo, de música sinfónico-coral de envergadura en la iglesia cordobesa de San Francisco.

De los varios archivos en que he trabajado, me gustaría hacer una breve visita a algunos, formulándoles algunas de las preguntas que surgen de la literatura que acabo de esbozar. Será algo más extendida con el primero, más acotada en los tres siguientes.

1. Archivo Musical de Chiquitos, Concepción, Bolivia.

Esta colección fue constituida en la década de 1970 por el arquitecto Hans Roth, que restauraba las iglesias jesuíticas de la zona. Roth recogió de las iglesias semiderruidas todos los papeles ‘antiguos’ que encontró; de ellos separó los que contenían notación musical e inició una campaña para que algún musicólogo los ordenara; luego de que un equipo argentino³ completara esa tarea, ya depositados en la sede del obispado, los papeles fueron sometidos a tratamientos de conservación con asesoría e intervención de la UNESCO. El origen de la colección es la práctica: son las partes utilizadas por cantantes e instrumentistas chiquitanos durante décadas en el marco de las reducciones jesuíticas y en los pueblos que los heredaron. Originalmente, la mayoría eran cuadernos (uno para cada músico) con el repertorio apropiado para una función ritual: condimentar las misas habladas, enterrar a los muertos, celebrar la Semana Santa. No parece haber criterios de inclusión/exclusión: se conservó lo que se usaba y también lo que había dejado de usarse (por ejemplo, la música instrumental, que seguramente para 1800 ya no se tocaba); se conservó lo jesuítico y lo pos-jesuítico. Una parte se salvó de la destrucción por casualidad: por los mismos años en que Roth recolectaba papeles de música, el cura de un pueblo remoto, con ideales posconciliares, quiso quemar toda la música tradicional. El carpintero de la villa, cuyo padre había sido músico, rescató una gran pila de la carretilla en que los ‘papeles de solfa’ eran transportados a la hoguera. En la constitución de este acervo, entonces, no tiene lugar el poder, los criterios valorativos de inclusión/exclusión, la capacidad del archivo de construir un monumento a una configuración política.

3 Proyecto de Investigación y Desarrollo de CONICET “Antropología e historia de la música en Chiquitos: una posible clave para la comprensión del impacto cultural europeo sobre las etnias indígenas”, dirigido por Irma Ruiz. En la catalogación trabajaron inicialmente Gerardo Huseby, Bernardo Illari y Leonardo Waisman; posteriormente hicieron sus aportes Melanie Plesch y Marisa Restiffo.

Durante décadas los papeles jugaron un papel activo: eran memoria viva, no memorias olvidadas en un archivo. Aunque los músicos ya no podían leerlos, corporizaban un ritual renovado en cada fiesta. Confiscados por un proyecto moderno y depositados en la iglesia, pasaron a ser documentos de archivo. Una parte de ellos fue requisada con violencia, aunque haya sido de buenas maneras. El último de los maestros de capilla de Santa Ana siempre lamentó este despojo, al que accedió contra su voluntad.

Cuando los encontramos, eran una docena de cajas en las que se acumulaban hojas sueltas, tapas sueltas, porciones de cuadernos y fragmentos desgarrados de pocos centímetros cuadrados. Estaban apiladas en una habitación con dos camas, en las que dormíamos desde las 21 (cuando se cortaba la luz) hasta alrededor de las 7, cuando, con las luces del día, reiniciábamos la tarea. Nadie nos controlaba. Convertido ahora en un archivo ordenado, el criterio original de formación se ha visto subvertido por el uso de nuestros días. Primeros responsables fuimos los catalogadores, que clasificamos por géneros (antífonas, salmos, sonatas, etc.) en lugar de seguir de alguna manera el sistema original. Pronto el campo de la música antigua y su mercado los reclamó, convirtiendo los papeles rituales en obras musicales, privilegiando las de autor conocido y despreciando su valor cultural-ritual. Pocos años después de nuestra intervención empezaron a aparecer ediciones prácticas de la música del archivo; con ellas, conjuntos y solistas de música antigua de todo el mundo comenzaron a programar conciertos y giras y publicar discos de “Música de las Misiones”. Una discografía al día contiene más de 60 volúmenes disponibles en Internet con una o más piezas tomadas del archivo de Chiquitos.⁴ Entre ellas, son mayoría las de Domenico Zipoli, que son casi las únicas cuyas fuentes que preservan el nombre de un autor. Los ejecutantes provienen de muy diversos países de América y Europa.

Ya en esta primera instancia compruebo una diferencia notable entre los archivos de los que se habla y los archivos musicales: como dice De Landa (2003, 8), los archivos históricos están enfocados hacia el pasado, los policiales hacia el control presente y futuro. Los musicales son bifrontes como Janus: recuerdan el pasado pero construyen una nueva práctica musical, la de la llamada música antigua. Entre los visitantes a estos archivos predominan los músicos que quieren fotografiar alguna partitura para incorporarla a su repertorio y hacerla vivir en el siglo XXI. La relación memoria/archivo/historia es en ellos, entonces, aún más compleja y rica.

Una tesis que resulta iluminadora de entre las emitidas en la literatura sobre el archivo es paradójicamente la de Foucault: su visión del archivo como conjunto de discursos pronunciados está concebida como “conjunto que continúa funcionando, que se transforma a través de la historia, que da la posibilidad de aparecer a otros discursos” (1994, I, 772). El archivo de Chiquitos en la forma en que ha sido organizado ha dado y está dando lugar, no sólo a la incorporación a la vida musical de un repertorio singular,

4 Discografía inédita de música colonial, elaborada por Rodrigo Balaguer, Myriam Kitroser y el autor, en el marco del proyecto SECyT UNC “Contrapunto: Córdoba y el virreinato en la historia de la música”, dirigido por Marisa Restiffo. La ‘disponibilidad’ no implica que sean gratuitos.

sino a un nuevo imaginario sonoro sobre las misiones jesuíticas y hasta a una fundamental re-conceptualización de la historia de la música colonial americana: toda una serie de enunciados verbales y musicales que ahora forman parte de nuestro sistema discursivo. Ya en 1998 el título de un simposio (“¿Existe la música misional?”)⁵ señalaba la emergencia de una nueva categoría historiográfica; se puede apreciar en años posteriores cómo el impacto de los ‘descubrimientos’ de Chiquitos promovió las búsquedas de documentación y repertorio en ‘pueblos de indios’ de los virreinos. Es usual hoy dividir la vida musical religiosa colonial entre música catedralicia y música en pueblos de indios (con un incómodo remanente de música conventual).⁶

2. Archivo del Coro de San Ignacio de Mojos

Visité y fotografié este archivo junto con el mismo equipo que trabajó en Chiquitos: Gerardo Huseby, Bernardo Illari e Irma Ruiz. Fue una estadía mucho más breve, pero suficiente como para observar que:

- a) Era un archivo vivo. Lo utilizaban los cantores e instrumentistas del coro en sus ejecuciones para funciones culturales. Ya que ninguno sabía leer música la función de las partituras era ritual.
- b) Como archivo vivo, todo ordenamiento era aproximado y provisorio. Cada uno de los nueve cajones en los que se ubicaban los “papeles de solfa”, como aún se denominaban, tenía asignada una categoría (definida émicamente), pero las fronteras eran sumamente porosas, y la asignación de una obra no era eterna.
- c) De un día para otro, un documento podía aparecer o desaparecer, ya que algún músico podía llevárselo a su casa, o a otra función.
- d) El investigador de este archivo no puede estar en busca de los orígenes, como pretende Derrida. Busca, o bien la diferencia ‘exótica’, o bien las constantes ‘universales’ de la práctica musical. Aquí nada conduce al origen, ni (para el que no es mojeño) a fundamentar la identidad.

Años después, los papeles del archivo fueron donados a otro proyecto moderno, el Archivo Musical de Moxos, para ser reunidos con fondos provenientes de otras localidades del Departamento del Beni. No tengo información concreta, pero es probable que el Coro utilice ahora fotocopias de sus propios documentos. El ordenamiento actual, reflejado en un imponente catálogo (Nawrot 2011), ha congelado la clasificación, imponiendo la visión taxonómica de la modernidad y de la sociedad hegemónica. Si bien se preserva el dato de la proveniencia, todos los fondos se presentan como una sola colección: también se impone en esto la visión de los poderosos, que consideran a ‘los indios’ como una masa indiferenciada.

5 Simposio llevado a cabo en Santa Cruz de la Sierra en el marco del 3º Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, dentro de la serie de Encuentro de Musicólogos del festival.

6 Así lo he tratado en mi panorama *Una historia de la música colonial hispanoamericana* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019).

3. Archivo musical de la Catedral de Valladolid

Este archivo, que frecuenté entre 1994 y 2000, se ajusta más a la concepción corriente, ya que su formación, más allá de numerosos caprichos de la suerte, fue planificada por el cabildo eclesiástico, con la finalidad aparente del re-uso de sus materiales en la práctica musical, pero quizás también el mero atesoramiento de capital simbólico. Su acervo de los siglos XVII y XVIII⁷ se fue formando por normas consuetudinarias: si bien los llamados ‘borradores’ (cuadernos y libros en forma de partitura) pertenecían a los maestros de capilla/compositores, las partes, que se copiaban en papel provisto por la fábrica, eran propiedad de la Catedral. Desde el maestrazgo de Miguel Gómez Camargo a mediados del siglo XVII, se hizo además corriente que los maestros de capilla donaran en legado testamentario, sus borradores a la institución. Con este acopio sistemático, y a pesar de las pérdidas parciales o totales por préstamos no devueltos, humedad, roedores y otras alimañas, se formó un tesoro bastante completo de la música polifónica oída en el recinto durante 200 años. El resultado no es “Funes el memorioso”, pero la falta de olvido lo convierte en un archivo opaco, difícil de estudiar y comprender. Sólo las obras de José Martínez de Arce, maestro de capilla entre 1790 y 1721, son más de 800, cada una de ellas en una docena de fuentes, en diversos formatos. Como consecuencia, no existen en la actualidad estudios que exploren la rica historia de la vida musical de la catedral.

4. Archivo del Convento de San Jorge (franciscanos) de Córdoba

Este acervo, actualmente en proceso de catalogación por el Grupo de Musicología Histórica de la UNC, es aluvional. Distintas partituras y partes que a lo largo de más de dos siglos fueron usando los músicos franciscanos cordobeses, fueron quedando en el coro, cerca del órgano, y a ellos se sumaron, aparentemente, legados de particulares sin que quedara registro de quiénes, cuándo, cómo y por qué. Las decisiones de inclusión/exclusión no quedaron explicitadas ni detectables; da toda la impresión de que se trató de un proceso aleatorio, sin principios estables de selección. Así se formó un conjunto de más de 2000 composiciones, entre las que hay, por ejemplo, Magnificats para coro y orquesta del siglo XVIII, obras hasta ahora desconocidas de Juan Pedro Esnaola y primicias del fundador de la cultura musical cordobesa, Inocente Cárcano, junto con ediciones baratas de “La cumparsita”, la “Zamba de mi esperanza” y el foxtrot “Los pantalones”. La música estaba en una estantería, en el desorden más absoluto: el único intento de ordenarlas había utilizado el criterio del tamaño, para formar pilas más prolijas.

Tenemos en él, más que el modelo de un archivo, la configuración de la memoria ‘en estado natural’: saldos y retazos de la realidad vivida, cuya selección obedeció a procesos oscuros y caóticos, imposibles de reducir a criterios racionales. La tarea de los musicólogos para reconstituir el decurso y características de la vida musical de la Orden se asemeja a la historia oral, o quizás a la autobiografía: coordinar recuerdos fragmentarios dispersos. En uno o varios hilos, enhebrar cuentas de diversa constitución,

7 También hay una valiosa colección del siglo XVI, formada de otra manera.

tamaño y valor, para dar la ilusión de una continuidad. La huella del poder, sin duda presente en cada acto de apropiación de estos objetos, se ha perdido, o mejor dicho, se ha difuminado.

De este recorrido por cuatro instituciones archivísticas y de su confrontación con algunas de las ideas recientes sobre la naturaleza de los archivos, surgen algunas reflexiones. En primer lugar, la necesidad de hacer precisamente eso: pensar qué representa cada archivo y qué efectos tienen nuestras operaciones sobre él. Pensar que el ordenamiento y catalogación se hace en el escenario de un conflicto entre lo que ofrece el archivo y lo que quiere el operador. A su vez, este operador se descompone, casi en un proceso de disociación de la persona, porque (si él/ella es mínimamente consciente) luchan dentro de sí el catalogador (que quiere todo ordenado), el musicólogo (que quiere destacar lo históricamente interesante y se impacienta con lo que le aparece como trivial) y el músico (que se interesa por la música atractiva para su ejecución actual). En este escenario de múltiples enfrentamientos y tironeos es donde se desenvuelve cada decisión. Algunos ejemplos: ¿me limito a catalogar unidades documentales, o las divido en obras y movimientos? En el segundo caso, ¿exploro posibles concordancias en otros archivos? ¿Cuál es mi índice principal, el de obras o el de documentos? ¿Restituyo la integridad de las partes de una obra (si las autoridades me lo permiten, o no están mirando) reubicando las que se han filtrado hacia una ubicación 'ilógica'? ¿Me importan más los compositores o los copistas, usuarios y donantes?

No prosigo con la lista, porque los interrogantes son casi infinitos, y sobre cada uno de ellos pesan las ideologías e intereses de cada uno de los papeles que juega simultáneamente el catalogador. El musicólogo partidario de lo sistemático que triunfó en nuestro ordenamiento/catalogación de Chiquitos logró, en combinación con la industria cultural que distribuyó esa música, que el contenido musical originado en esas reducciones jesuíticas se instalara en la vida musical de hoy bajo la forma de obras de arte: una serie de piezas autónomas entre sí, destinadas hoy al goce estético de públicos anónimos.

En un intento por paliar el daño, publiqué hace pocos años una edición del ciclo anual de 'ofertorios' de Chiquitos: las piezas que se ejecutaban en las reducciones como anexos de la misa y que representaban los afectos devotos apropiados a cada festividad del año litúrgico. Intenté con eso lograr una circulación de las partituras dentro de uno de sus ámbitos originales, en los que la unidad artística de cada pieza es incidental y lo principal es su inserción dentro de un ciclo anual de devociones. No parece que ese correctivo haya surtido efecto alguno: lo que se hizo con el archivo es lo que determinó la manera en que hoy se ejerce la memoria de esa música.

Y esta constatación es lo que me lleva a una segunda consideración: las preguntas concretas que se plantean al musicólogo en el archivo (repasadas hace un par de párrafos) deberían ser consideradas en términos de una reflexión teórica sobre los archivos musicales en sus diferencias específicas con los que sólo contienen palabras o cifras.

Estas diferencias (algunas de ellas ya explicitadas) son en gran parte consecuencia de lo que Dahlhaus puntualiza con respecto a la singularidad de la historia de la música:

a diferencia de los documentos históricos verbales, las partituras son (o, agregaría yo, si están ocultas en un archivo pueden ser) parte del presente.

La historiografía musical se legitima de manera distinta que la política. Se diferencia de ésta en que los relictos esenciales del pasado, las obras musicales, son, en primer lugar, objetos estéticos que, como tales, representan un fragmento del presente. Sólo secundariamente, constituyen fuentes de las cuales se pueden extraer conclusiones sobre sucesos y estados de un pasado. [...] el acento recae sobre la comprensión de las obras, las cuales –en contraste con los relictos de la historia política– representan la meta y no el simple punto de partida de la investigación histórica (1997, 12-13).

Dejemos de lado el énfasis sobre la ‘obra’, que para Dahlhaus es la única comprensión posible de un arte relativamente autónomo. Reemplacemos el concepto por la idea de ‘objetos sonoros’, o ‘segmentos de una práctica musical’, para estar más al día con las concepciones corrientes: la verdad que el autor declara se sigue sosteniendo. La música que ‘desenterramos’ de los archivos pasa a formar parte del hoy, y eso multiplica nuestras responsabilidades como musicólogos que ordenan, catalogan, transcriben y editan. Estas operaciones no son inocentes: está en juego la forma de reinserción de esos segmentos en la vida actual y en el futuro. Por supuesto, están también en juego las relaciones del musicólogo con los dueños (religiosos, privados, estatales) del archivo y está en juego el posicionamiento del investigador en la comunidad científica. El trabajo en un archivo musical no debería dejar libradas a la improvisación o a consideraciones sólo prácticas las resoluciones de las tensiones entre todos estos vectores.

Cada archivo es un mundo, es cierto, pero un mundo dentro de ciertas coordenadas que lo enmarcan. Sería aconsejable reflexionar sobre esas coordenadas y luego sobre la posición dentro de ellas del archivo que trabajamos. Quizás así podamos evitar más errores y colaborar en que las músicas que incorporamos al presente vengan adecuadamente contextualizadas y preparadas para su segundo debut en sociedad.⁸

8 Por otra parte, debemos actuar en los archivos musicales porque los archiveros generalmente no leen música. Esto significa que, además de operar como musicólogos, debemos ‘hacer como que fuéramos’ archiveros, preparando el material conservado para futuras consultas, intentando que nuestras fichas y nuestros legajos transparenten todo lo que alguna vez pueda interesar a un investigador. No estamos profesionalmente preparados para eso y debemos suplir esa falta de entrenamiento, falta de protocolos de aplicación casi automática, falta de recursos administrativos, con un profundo cuestionamiento de cada decisión que tomemos.

Referencias bibliográficas

- Appadurai, Arjun
 2003 “Archive and aspiration”. En *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, editado por Joke Brouwer y Arjen Mulder, 4-7. [Rotterdam]: V2_/NAi Publishers. <https://v2.nl/files/2017/pdf/information-is-alive-pdf-part-i> (28.07.2022)
- Borges, Jorge Luis
 1974 “Funes el memorioso”. En *Ficciones. Buenos Aires: Sur, 1944. Obras completas 1923-1972*, 485-490. Buenos Aires: Emecé.
- Brothman, Brien
 1993 “The limits of limits: Derridean deconstruction and the archival institution”. *Archivaria* 36: 205-220.
- Dahlhaus, Carl
 1977 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- DeLanda, Manuel
 2003 “The archive before and after Foucault”. En *Information is alive: Art and theory on archiving and retrieving data*, editado por Joke Brouwer y Arjen Mulder, pp. 8-13. [Rotterdam]: V2_/NAi Publishers. <https://v2.nl/files/2017/pdf/information-is-alive-pdf-part-i> (28.07.2022)
- Derrida, Jacques
 1995 “Archive fever: A Freudian impression”, traducido por Eric Prenowitz. *Diacritics* 25, no 2: 9-63.
- Didi-Huberman, Georges
 s/d “Cuandolasimágenestocanloreal”. https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf (28.07.2022)
- Foucault, Michel
 1969 *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
 1994 *Dits et écrits, 1954-1988*. Paris: Gallimard.
- Harris, Verne
 2005 “‘Something is happening here and you don’t know what it is’: Jacques Derrida unplugged”. *Journal of the Society of Archivists* 26, no 1: 131-142.
- Murguía, Eduardo
 2011 “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes”. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales* 41: 17-37.
- Nawrot, Piotr
 2011 *Misiones de Moxos*. Santa Cruz de la Sierra: APAC.
- Waisman, Leonardo J.
 2019 *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

De Bruno Mars a Josquin des Prez. Archivos y reciclajes musicales en las eras de la imprenta e Internet¹

From Bruno Mars to Josquin des Prez. Musical Archives and Recycling in the Eras of the Printing Press and the Internet

Alejandro Vera Aguilera

Pontificia Universidad Católica de Chile

<https://orcid.org/0000-0003-2329-0680>

averaa@uc.cl

Resumen: En los últimos años, ha crecido el número de publicaciones destinadas a reflexionar sobre el impacto que las nuevas tecnologías tienen en el campo de la música. Una de las más célebres e interesantes –aunque discutidas– es el libro *Retromanía* de Simon Reynolds (2012). En este trabajo, el autor plantea que “el gigantesco archivo colectivo de YouTube” ha provocado un cambio sin precedentes, consistente en que la presencia del pasado en nuestras vidas ha aumentado de manera ‘inconmensurable e insidiosa’. En el ámbito del pop y el rock, esto habría conllevado el desarrollo de lo retro, tendencia que se caracterizaría, entre otras cosas, por aludir a un pasado cercano, implicar un recuerdo exacto del original e incluir artefactos de la cultura popular –no solo de la ‘alta cultura’. A partir de las reflexiones de Reynolds, el presente ensayo compara los fenómenos que se observan en la música popular masiva de años recientes con tendencias ya observadas en la música de tradición escrita de siglos anteriores (particularmente el XVI y el XVII). Sus conclusiones son que los fenómenos descritos en *Retromanía* están lejos de ser inéditos y que ha existido, en la historia, una estrecha relación entre los cambios culturales de mayor alcance, la nostalgia por las músicas pasadas y el desarrollo de nuevos medios para archivarlas.

Palabras clave: reciclaje musical; *stile antico*; tecnologías digitales; imprenta; nostalgia por el pasado; mal de archivo.

Abstract: In recent years, the number of publications aimed at reflecting on the impact that new technologies have on the music field has grown. One of the most famous and interesting –although controversial– is the book *Retromania* by Simon Reynolds (2012). In this work, the author argues that “YouTube’s gigantic collective archive” has caused unprecedented changes since the presence of the past in our lives has ‘insidiously’ increased. In the field of pop and rock, this would have led to the development of the retro trend, characterized, among other things, by alluding to a close past, implying an exact memory of the original and including artifacts from popular (and not only ‘high’) culture. Drawing from Reynolds’ reflections, this essay compares the phenomena observed in the mass popular music of recent years with trends already observed in the music of the written tradition of previous centuries (particularly the 16th and 17th centuries). It concludes that the phenomena described in *Retromania* are far from being unprecedented and that there has been in history a close relationship between

1 Una versión preliminar de este ensayo fue presentada como conferencia en el marco de la Cátedra Jesús C. Romero del CENIDIM, impartida por el autor con el título “Musicología histórica en una era post-histórica. Experiencias, debates, propuestas”, en el Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, del 5 al 9 de noviembre de 2018.

the most far-reaching cultural changes, nostalgia for past music, and the development of new means to archive it.

Keywords: musical recycling; *stile antico*; digital technologies; printing press; nostalgia for the past; archival fever.

1. Preámbulo: la idea del fin de la historia

Desde hace por lo menos dos siglos, diversos estudiosos vienen acuñando el concepto de ‘fin de la historia’ para designar la percepción de que ciertos ámbitos de la existencia humana han dejado de avanzar como tradicionalmente lo hacían: ahora parecen permanecer estacionarios, reciclar antiguas formas de sí mismos o disolverse para dar lugar a nuevas entidades. En la época actual, como es sabido, el concepto fue popularizado por Francis Fukuyama en un artículo de 1989. Según este autor, lo que se estaba presenciando en ese momento no solo era el término de la guerra fría o la culminación de un período específico, sino el fin de la historia en cuanto tal, es decir, el “punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano” (1989, 6-7). Esta proclama estaba inspirada en ideas hegelianas según las cuales la historia política había llegado a término a comienzos del siglo XIX, por haberse establecido, definitivamente, el Estado liberal y democrático como la forma ideal de gobierno (Fukuyama 1989).²

El texto de Fukuyama fue reiterada y convincentemente cuestionado por su escasa profundidad teórica y su carácter de panfleto o manifiesto. Además, algunos atribuyeron su impacto a la vinculación del autor con sectores conservadores ligados al gobierno norteamericano, que contribuyeron a difundirlo a gran escala como una forma de sustentar ideológicamente la creciente hegemonía del modelo neoliberal (Fontana 1992, 7-8).

Sin embargo, los años en los que Fukuyama escribió el texto fueron testigos de otros escritos que, pese a ser muy distintos en su concepción y forma, plantearon la misma hipótesis respecto a ámbitos diferentes. Quizá el más conocido sea el libro que Arthur Danto publicó en 1996, en el que afirmaba que las artes visuales habían llegado a un punto en el que los conceptos que tradicionalmente servían para entenderlas carecían ya de validez. Como consecuencia de ello, las artes visuales se habían abierto a una pluralidad de tendencias que hacía imposible distinguir *a priori* lo que era artístico (por ejemplo, la *Brillo Box* de Andy Warhol) de aquello que no lo era (las cajas de brillo de los supermercados). Ante esta imposibilidad, el arte actual dependía exclusivamente de la reflexión especulativa y acabaría por disolverse en una suerte de filosofía. Se trataba, pues, del fin de ‘la era del arte’ (Danto 1999).

Más recientemente, Ainhoa Kaiero Claver ha afirmado que existe un paralelo entre el fenómeno observado por Danto y la ‘música experimental’, entendida como un conjunto de prácticas postmodernas que deconstruyen los principios tradicionales sobre

2 He manejado la traducción española disponible en https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20200110/20200110153125/rev37_fukuyama.pdf (consultado el 21 de diciembre de 2020).

los que se hallaba asentada la música clásica desde fines del siglo XVIII. La disolución de la idea misma de lo musical en la categoría más amplia de lo 'sonoro' y la conversión del concierto como formato tradicional de interpretación en un evento teatral, en el que se dan cita procesos sonoros, visuales y coreográficos, llevarían a la música a la misma experiencia limítrofe descrita por Danto, en la que ya no resulta posible distinguirla de los sonidos que experimentamos cotidianamente. La distinción solo sería posible desde un punto de vista conceptual o filosófico (Kaiero Claver 2008).

En realidad, esta idea no es del todo nueva, pues ya en 1967 Leonard Meyer afirmó que el mundo había entrado en un período de estasis cultural y que las artes se hallaban en una fluctuación constante, en lugar del curso lineal y acumulativo que hasta ese momento había caracterizado a su historia (Meyer 1967). Por tanto, el impacto del texto de Fukuyama no solo se debió al empeño puesto por sectores conservadores en su difusión, sino también a que su discurso encajaba con una percepción ampliamente compartida por las personas a fines del siglo pasado: la de estar viviendo una época culminante y caracterizada por una diversidad sin precedentes, en la que resultaba imposible distinguir lo relevante de lo accesorio.³

Para Leo Treitler, sin embargo, tanto la supuesta linealidad de la historia anterior como el aparente caos actual son construcciones realizadas desde una mirada presentista y etnocéntrica. Por un lado, la enorme diversidad del pasado es oscurecida por la narrativa histórica, que ya ha establecido la cadena de acontecimientos más relevantes a tener en cuenta y dejado en la sombra aquello que considera superfluo. Por otro lado, el presente nos parece una caótica pluralidad de eventos inconexos, justamente, porque aún no ha sido objeto del filtro que proporciona la narrativa histórica. Resulta imposible, en un contexto como ese, decir qué es lo más importante —o lo que será considerado como tal en el futuro— (Treitler 1989, 95-156). Desde este punto de vista, la percepción de un pasado lineal y un presente caótico o 'rizomático' puede no ser más que una idea etnocéntrica (o cronocéntrica) que se actualiza en cada nueva época histórica.

2. El fin de la música pop

Aun así, es probable que nuestra época se diferencie de las anteriores en que la tecnología digital ha hecho posible un acceso casi instantáneo, aunque mediatizado, entre personas y expresiones musicales muy distantes desde el punto de vista temporal y geográfico. Es decir, aunque el mundo actual no sea, necesariamente, más diverso y multicultural que el del pasado, la mayor cantidad de información que recibimos a través de la web y las redes sociales contribuye a incrementar nuestra percepción sobre su diversidad.

Según mi conocimiento, uno de los que más extensamente han reflexionado al respecto es Simon Reynolds, en su libro *Retromanía. La adicción del pop hacia su propio pasado*, publicado originalmente en 2010 (Reynolds 2012). Sus afirmaciones sobre el

3 El propio Danto (1999, 25) comenta que el historiador alemán Hans Belting ya había publicado textos sobre el fin del arte en los años ochenta.

estado de la música popular y su probable devenir han sido objeto de críticas certeras, pero se ha reconocido su profundo conocimiento del pop y el interés que tienen muchas de sus intuiciones respecto a la influencia de los medios tecnológicos en su actual desarrollo (cf. por ejemplo la reseña de Márquez 2012).

El diagnóstico de Reynolds sobre el pop de comienzos del siglo XXI es similar al que hemos visto para las artes visuales o la música experimental, en el sentido de que ha dejado de ‘avanzar’. Sin embargo, el autor va un paso más allá y afirma que ha comenzado a retroceder, para reproducir, casi literalmente, algunas de sus manifestaciones pasadas:

La sensación de estar avanzando se fue volviendo cada vez más lánguida con el transcurso de la década [2000-2010]. El tiempo parecía aletargado, como un río que comienza a serpen-tear dejando aguas estancadas a su paso.

Si el pulso del AHORA se sentía más débil con cada año que pasaba, es porque en los 2000 el presente del pop fue paulatinamente invadido por el pasado, ya sea en forma de recuerdos archivados del ayer o de viejos estilos pirateados por el retro-rock. En lugar de ser lo que eran, los 2000 se limitaron a reproducir muchas de las décadas anteriores al unísono: *una simultaneidad temporal del pop que termina por abolir la historia e impide que el presente se perciba a sí mismo como una época dotada de identidad y sensibilidad propias y distintivas* (Reynolds 2012, 12; las cursivas son mías).

Más adelante, agrega que la década pasada se caracterizó por un déficit en términos de novedad:

La mayoría de los géneros marginales –drone/noise, hip hop underground, metal extremo, música basada en la improvisación, etc.– parecen haber arribado a un estado estacionario, evolucionando a un ritmo gradual que en el mejor de los casos no es espectacular y con frecuencia resulta apenas perceptible (Reynolds 2012, 415).

Y en otro momento afirma incluso, a semejanza de Danto, que “la música parece haberse desconectado de la historia y estar reflexionando interiormente sobre sí misma, sobre su propio pasado acumulado”; algo así como una ‘metamúsica’. Pero, en lugar de constituir una virtud o simplemente una característica, Reynolds considera esto como signo de un “debilitamiento gradual” del pop que anticipa el fin del género y quizá, incluso, el de la música grabada (Reynolds 2012, 11, 154 y 167).

Más allá de la narrativa histórica lineal implicada en estas predicciones, me interesa la causa a la que Reynolds apunta. Esta se hallaría en el “gigantesco archivo colectivo de YouTube”:

Se ha producido un cambio profundo en el que YouTube opera simultáneamente como actor principal y como símbolo potente: la expansión astronómica de los recursos de memoria de la humanidad. Tenemos a nuestra disposición –como individuos, pero también al nivel de civilización– muchísimo más ‘espacio’ para llenar con memorabilia, documentación, grabaciones y toda clase de huellas archivísticas de nuestra existencia. [...] Pero lo realmente significativo no es el ‘recuerdo total’ sino el acceso instantáneo que posibilitan las bases de datos culturales de la Web. En la era pre-Internet ya había mucha más información y cultura de la que podía digerir un individuo cualquiera. Pero la mayor parte de esa información cultural estaba almacenada lejos de nuestro alcance cotidiano, en bibliotecas, museos y galerías de arte. Hoy en día los motores de búsqueda han obliterado las demoras que conllevaba cualquier búsqueda en las polvorientas y laberínticas estanterías de una biblioteca.

Esto significa que la presencia del pasado en nuestras vidas ha aumentado de manera incommensurable e insidiosa. El material viejo o bien impregna directamente el presente o bien acecha justo debajo de la superficie de la corriente, en forma de ventanas *on-screen* hacia otras épocas. Nos hemos acostumbrado tanto a este acceso conveniente que hay que hacer un esfuerzo para recordar que la vida no fue siempre así; que hasta hace no mucho tiempo vivíamos la mayor parte del tiempo en un presente cultural y que el pasado estaba confinado a zonas específicas, atrapado en objetos y lugares particulares (Reynolds 2012, 13 y 90-91).

Es decir, si “el pasado siempre estuvo en competencia con el presente culturalmente hablando”, pues siempre hubo más música de calidad acumulada que en la época actual, ahora “el terreno ha virado gradualmente hacia una drástica ventaja del pasado, gracias a ciertos desarrollos de finales de los noventa y comienzos de los ’00 [...]”, caracterizados por el paso del formato analógico al digital. No solo no hubo nunca antes una sociedad tan obsesionada con los artefactos culturales de su pasado; tampoco hubo nunca antes “una sociedad que *podiera* acceder al pasado inmediato con tanta facilidad y abundancia” (Reynolds 2012, 19 y 102).⁴

Siempre según Reynolds, esto distingue al fenómeno actual de los ‘revivals’ anteriores: no se trata ya del historicismo o el anticuarismo, sino de lo ‘retro’, tendencia que se caracteriza por: 1) aludir a un pasado inmediato o cercano; 2) implicar un recuerdo exacto, dado por “el fácil acceso a la documentación archivada”, lo que hace posible que “el viejo estilo sea replicado con precisión [...]”; 3) incluir artefactos de la cultura popular y no solo de la alta cultura, como ocurría en los ‘revivals’ anteriores; y 4) utilizar el pasado como herramienta de diversión y fascinación (Reynolds 2012, 27-28).

Reynolds reconoce que no fueron los medios digitales, sino las grabaciones las que crearon las condiciones de posibilidad para lo ‘retro’, pues, a diferencia de la partitura, lograban cristalizar el evento musical y capturar la sensación del momento. Pero, si los discos eran inicialmente objetos de actualidad, finalmente crearon una especie de “loop de retroalimentación” que hacía posible disfrutar indistintamente de la música actual o anterior (Reynolds 2012, 32-34). Aun así, la especificidad de YouTube consistiría en posibilitar un acceso al pasado no solo más vivo, sino diferente al que permitían los medios anteriores:

El punto crucial de los viajes en el tiempo que en líneas generales posibilitan YouTube e Internet es que la gente en realidad no está *yendo hacia atrás*. Está *yendo hacia los costados*, moviéndose lateralmente dentro de un mismo plano archivístico de espacio-tiempo. [...] Internet coloca el pasado remoto y el exótico presente uno junto al otro. Accesibles por igual, devienen en una misma cosa: lejana, pero cercana... vieja, pero *nueva* (Reynolds 2012, 117-118).

La imperiosa necesidad de novedad puede ser satisfecha incluso más fácilmente sumergiéndose en ese inmenso pasado que yendo hacia delante (Reynolds 2012, 18).

⁴ En términos similares se expresa Rubén López Cano, cuando habla del significativo incremento de la accesibilidad a la música que ha tenido lugar en la “era digital”: “Nunca habíamos tenido la posibilidad de poseer tanta música y de manera tan fácil” (2018, 25, 229 y siguientes).

Pese a todo, Reynolds no cree que los procesos descritos puedan explicarse únicamente por los desarrollos tecnológicos, ya que estos suelen ir precedidos por una necesidad en términos culturales. El terreno cultural, dice, debe estar previamente ‘abonado’ para que la tecnología tenga un efecto duradero. Por ejemplo, el éxito del iPod fue posible porque encajaba perfectamente con la “generación del Yo” del nuevo milenio, que buscaba hacer las cosas a su manera y ahora mismo (Reynolds 2012, 151). Esta idea, que el autor no desarrolla, me parece significativa y volveré a ella más adelante.

Al llegar a este punto, uno podría preguntarse cuán cierto es que todo el pasado musical esté a nuestra disposición en YouTube, para que podamos escoger libremente, entre un conjunto ilimitado de posibilidades. La respuesta, según el propio Reynolds, es negativa: pese a lo mucho que es ‘subido’ por individuos sin un interés corporativo, un gran porcentaje del contenido de YouTube proviene de la industria del entretenimiento *mainstream*: música y avisos pagados por los principales sellos, programas de cadenas de televisión y películas de Hollywood (Reynolds 2012, 93). En otras palabras, predomina el *canon* de la cultura popular.

Aunque la tesis principal de Reynolds se ve contradicha o al menos matizada por algunos datos que él mismo ofrece (como los reciclajes de la música popular en la década de 1970), una buena parte del pop producido en años recientes coincide con sus descripciones. Un ejemplo es *Unorthodox Jukebox* (Rocola poco ortodoxa) de Bruno Mars, el cuarto disco más vendido de 2013 en todo el mundo y ganador del premio al mejor álbum de pop vocal en la edición 56 de los Grammy.⁵ “Treasure”, una de las canciones que alcanzó un mayor éxito en términos de ventas y audiencia, remeda la onda disco y el funk de los setenta no solo desde el punto de vista musical, con sus acordes de séptima, la intensa actividad melódica del bajo y el empleo recurrente del *slap* en su ejecución, que recuerdan canciones como “Rock with you” de Michael Jackson (1979):⁶ también el video oficial editado en 2013 contiene alusiones explícitas a la estética visual de fines de los setenta, como la emblemática ‘bola disco’ situada al centro del escenario, trajes rojos y peinados ‘afro’ que recuerdan el video de la canción “Disco inferno”, lanzada en 1976 y perteneciente a la banda The Trammps (cf. Dias y Ribeiro 2015, 12). Algo similar puede decirse de otros temas del disco: por ejemplo, resulta evidente la afinidad de “Locked Out of Heaven” con la estética sonora del grupo The Police.⁷

Podría pensarse que se trata de un disco raro, resultante de una inclinación particular de Mars y su equipo hacia la música ‘setentera’ y ‘ochentera’, si no fuera porque otros álbumes similares alcanzaron un gran éxito comercial el mismo año. Por ejemplo,

5 Véase su entrada en la edición inglesa de *Wikipedia*, disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Unorthodox_Jukebox (19.06.2021).

6 Véase “Treasure (Bruno Mars song)”, en la edición inglesa de *Wikipedia*, disponible en [https://en.wikipedia.org/wiki/Treasure_\(Bruno_Mars_song\)#Composition_and_lyrics](https://en.wikipedia.org/wiki/Treasure_(Bruno_Mars_song)#Composition_and_lyrics) (19.06.2021). Aparte de los datos sobre ventas y audiencia que figuran allí, al momento en que escribo el tema registra en YouTube 598.037.490 visualizaciones.

7 Véase “Locked Out of Heaven”, en la edición inglesa de *Wikipedia*, disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Locked_Out_of_Heaven (19.06.2021).

Random Access Memory del dúo Daft Punk, en parte un tributo a la música de los setenta y ochenta, obtuvo en la edición 56 de los Grammy el premio a ‘Álbum del año’, ‘Mejor álbum de música electrónica’ y mejor ingeniería de audio en la categoría ‘no clásica’; además, su éxito más resonante, “Get Lucky”, fue premiado como ‘Grabación del año’ y ‘Mejor interpretación de pop por un dúo o banda’.⁸

Parece, pues, estarse cumpliendo la predicción que Fredric Jameson lanzara en los años ochenta, en el sentido de que, tras el derrumbe de las categorías de estilo y autor individual, los “productores de cultura” no tendrían más opción que volverse hacia el pasado para dedicarse a “la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global” (Jameson 1991, 37). Sea o no así, ¿tiene razón Reynolds cuando sostiene que se trata de un fenómeno inédito, propio de los medios digitales y la tecnología de grabación actuales?

3. Paralelos históricos

Para responder dicha pregunta, propongo realizar un pequeño ejercicio de imaginación histórica. Pensemos en un clérigo músico de comienzos del siglo XVII, maestro de capilla en una iglesia mayor del sur de Italia. Su nombre podría ser cualquiera, pero digamos que se llama Alessandro Veracini y que tiene a su cargo, como todo maestro de capilla, escoger y preparar la música que debe cantarse en la liturgia diaria. A medida que las arcas de la catedral han crecido, gracias al auge del comercio portuario en la región, las fiestas se han hecho más solemnes y de ahí que Veracini deba poner a disposición de la capilla una creciente cantidad de música polifónica. Esto podría representar un obstáculo insalvable, porque nunca ha sido un gran compositor y tampoco es demasiado diestro en el órgano: tan solo toca la guitarra de cuatro y cinco órdenes, pero, como han dado en decir últimamente, ‘no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra’. Sin embargo, domina la teoría y esto le ha bastado para persuadir a sus superiores de adquirir libros de música para el coro. Así, durante los veinte años que ha permanecido en el cargo, ha conseguido proveer a su iglesia con una buena biblioteca de música impresa, de la que puede extraerse casi todo lo necesario para las fiestas religiosas. También cuenta con copias manuscritas de algunas novedades que producen Giovanni Gabrieli y otros, pero, como los músicos y el público siguen gustando de los clásicos, no es infrecuente que haga a sus cantores interpretar a Jacob Arcadelt o incluso Josquin des Prez. Lo que más gusta a Veracini, sin embargo, es la música de los setenta: no encuentra mayor placer que en hacer interpretar una y otra vez los libros de motetes y misas que Tomás Luis de Victoria y Giovanni Pierluigi da Palestrina publicaron en dicha década. Quienes asisten a la iglesia lo agradecen y no se cansan de escuchar el mismo repertorio que una vez oyeron sus padres o abuelos. Incluso, algunos conocidos suyos, más diestros en el arte

8 Véase “Random Access Memories”, en la edición inglesa de *Wikipedia*, disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Random_Access_Memories (19.06.2021).

de la composición, se abocan a la creación de nuevas piezas que recuerdan en todo a las de dichos maestros. Como un amante no solo de la música, sino de los libros en general, a Veracini le encanta recorrer su nutrida biblioteca: a veces siente que con solo dar un par de pasos hacia el costado es capaz de retroceder veinte o treinta años en el tiempo. Y le parece increíble que esa misma música esté presente en tierras tan lejanas como África o las Indias. Gracias a la maravilla de la imprenta, es posible que dos individuos estén leyendo y cantando exactamente lo mismo a ambos lados del Atlántico. “Difícilmente habrá algo que supere a este invento en el futuro”, se dice.

Este breve relato de ficción es, no obstante, un relato plausible, ya que presenta correspondencias con los datos históricos disponibles para la época señalada. En concreto, los inventarios de finales del siglo XVI en adelante confirman el estatus fundacional y canónico que adquirieron ciertos compositores renacentistas, la importancia de los impresos, el protagonismo de un repertorio ‘internacional’ y la tendencia a reciclar música compuesta décadas o incluso siglos atrás. Por ejemplo, un inventario de la Colegiata de Orihuela (España) compilado hacia 1562 incluye impresos que van de 1516 –libro de misas de Josquin y otros autores– a 1559 –libro de motetes de Thomas Crecquillon– (Rodríguez-García 2008, 14-17); uno de la catedral de México elaborado en 1589 incluye libros publicados entre 1532 –libro de misas de Josquin y otros autores– y 1585 –libro de motetes para todas las fiestas del año de Victoria– (Marín López 2008, 578); y otro de la catedral de Sevilla, escrito en 1724 pero ampliado en años posteriores, incluye ediciones musicales de 1566 –primer libro de misas de Francisco Guerrero– a 1731 –reedición de misas de Palestrina–, es decir, un siglo y medio de música impresa, si bien compositores aún más tempranos como Josquin, Antoine Brumel y Francisco de Peñalosa se hallan representados en compilaciones manuscritas (Suárez Martos 2007).

Asimismo, el interés por la música de los años setenta del siglo XVI en nuestro relato de ficción encuentra paralelos históricos a partir de 1600: cuando el teórico italiano Pietro Cerone dedica uno de los capítulos de su tratado a la misa sobre el “Hombre Armado” de Palestrina, por considerarla “una obra tan prima y tan acabada”, está tomando como modelo una pieza publicada en 1570 (Cerone 1613, 1028 ss.).

Estos datos son suficientes para ilustrar la tesis fundamental de este ensayo: pese a las diferencias obvias que existen entre una biblioteca impresa de comienzos del siglo XVII y la biblioteca virtual de YouTube,⁹ existen también innegables semejanzas entre ambas, así como entre las experiencias musicales que posibilitan. Sin menospreciar la importancia que la copia manuscrita tuvo antes y después de la masificación de la imprenta, la opción de imprimir largas tiradas de un mismo ejemplar facilitó la acumulación, difusión y –como veremos seguidamente– imitación de un repertorio a gran escala, tal como YouTube ha hecho en nuestros días. Al igual que el internauta descrito por Reynolds, durante el siglo XVII el usuario de una biblioteca musical podía recorrer el

9 Como la transmisión casi instantánea, masividad sin precedentes y relativa ausencia de un soporte físico en el caso de la segunda.

tiempo con solo moverse hacia los costados; y aunque parte del repertorio fuese de cierta antigüedad, se hallaba plenamente disponible en el presente. La imprenta había contribuido a conformar un canon musical cuya vigencia se extendía aún décadas después de su creación.

En este sentido, resulta de interés otro testimonio, esta vez histórico, cuya importancia quizá no ha sido bien comprendida. En su tratado de 1555, Juan Bermudo elogia a compositores como Cristóbal de Morales, Juan Vásquez y Nicolas Gombert, pero reserva al “gran músico Jusquin [sic]” el honor de haber sido quien “comenzó la música” (Bermudo 1555, xcixv). John Griffiths atribuye este halago a una admiración por la habilidad contrapuntística y profundidad expresiva de Josquin des Prez (Griffiths 2003, 15). Sin embargo, las siguientes palabras de Paula Higgins permiten entrever que hay algo más:

Como autor de la primera colección de música impresa dedicada a un solo compositor [el libro de misas publicado por Petrucci en 1502], Josquin es una figura fundamental en el período de transición en torno al año 1500, caracterizado por el paso de la difusión de la música a través del manuscrito a la producción de antologías impresas y ediciones dedicadas a un solo autor, durante el cual las actitudes hacia la autoría musical fueron cambiando drásticamente (Higgins 2004, 478; mi traducción).

Desde luego, como David Fallows señala, sería exagerado atribuir la fama del compositor únicamente al impulso dado por Petrucci. Josquin debió ser ya un músico famoso cuando el impresor lo escogió para inaugurar su colección de misas polifónicas. Además, la evidencia sugiere que Petrucci se percató de que Josquin favorecía la venta de sus libros y, por esta razón, fue dándole un mayor protagonismo con el paso del tiempo. Sin embargo, no es menos cierto que solo después de publicarse su libro de misas y otras colecciones impresas con su obra, alcanzó el estatus de gran compositor de su tiempo que se le atribuiría desde el siglo XVI (Fallows 2020, 4-5).

De lo anterior se infiere que Josquin es para Bermudo el que comenzó la música no solo por la indudable calidad de su obra, sino por ser el primero que consiguió difundirla a gran escala por medio de la imprenta; el primer compositor cuya música fue archivada en un formato ‘moderno’. Si para los músicos ‘retro’ que Reynolds estudia los referentes más tempranos son de mediados del siglo XX, momento en el que se masifica la grabación, para los polifonistas del siglo XVI son de 1500, momento en el que se masifica la imprenta como medio para la preservación y difusión de la música.

La tendencia a investir el primer registro con propiedades originarias no solo respecto de sí mismo sino de aquello que contiene parece ser recurrente en la historia. Henry Stobart recuerda que los primeros etnomusicólogos difundieron el mito de que sus registros fonográficos contenían tradiciones musicales que habían permanecido incólumes durante siglos, es decir, en su estado primigenio (Stobart 2009, 103). Y Andrés Segovia difícilmente hubiese llegado a ser considerado como el fundador de la moderna guitarra de concierto si no hubiese sido el primer guitarrista clásico que alcanzó una difusión masiva a través de sellos como Musicraft, Columbia y Deutsche Grammophon (Achondo 2020). En el fondo, estos dos hechos se relacionan con una

ilusión que el registro sonoro tiende a generar en el oyente: “la de estar frente a *la* expresión sonora y no frente a su representación” (García 2018, 75-76); del mismo modo que un “video de una performance no es la performance, aunque generalmente venga a reemplazarla como la *cosa* en sí” (Taylor 2016, 57). Sin embargo, el caso de Josquin demuestra que dicha ilusión es extrapolable a otras formas de registro musical que hoy parecen más rudimentarias, como el libro impreso.¹⁰ En otras palabras, puede ser cierto que la tendencia a archivar se relaciona siempre con “una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto [...]”, como afirma Jacques Derrida (1997, 98); pero no es menos cierto que dicho comienzo, en el fondo, está dado por el propio archivo, pues, como señala Miguel García, es este el que establece los límites de la memoria: fija aquello que debe ser recordado, pero también aquello que se debe olvidar (García 2018, 71).

Pero, tal como en el caso de YouTube y la tecnología de grabación, la imprenta no solo afectó el ámbito de la interpretación musical, sino también el de la creación: de manera persistente, los compositores comenzaron a escribir parte de sus obras en un *stile antico* que imitaba la polifonía renacentista. No en vano Manfred Bukofzer calificó al Barroco como “la era de la conciencia del estilo” (1986, 19), el momento histórico en el que los músicos se hicieron conscientes de su pasado y comenzaron a incorporarlo en su propio lenguaje musical. Según dicho autor, el compositor podía entonces “escoger el estilo en que quería escribir, o bien el *moderno*, vehículo de su expresión espontánea, o bien el severo *antico*, que adquiriría mediante estudios académicos especiales” (Bukofzer 1986, 19).¹¹ Entre los innumerables ejemplos que podrían citarse se halla la Capilla Real de Carlos II, que debía interpretar regularmente lo que en el ámbito hispano se conocía entonces como ‘canto a facistol’ o ‘canto de órgano’. Este incluía tanto obras de compositores del siglo XVI (Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y otros) como piezas que imitaban su estilo, escritas por músicos contemporáneos como José de Torres y Juan del Vado. Este último escribió hacia 1675 un “Libro de misas de facistor” a cinco y seis voces, si bien incluyó también un bajo continuo para el órgano, algo que, como reconoce el autor en el prólogo, iba “contra el estilo común” (Rodríguez 2003, 296-312).

Es verdad que ya en el siglo XIV, en las cortes de Aviñón o Milán, era bien visto incorporar en las composiciones nuevas referencias a obras de músicos anteriores, como Guillaume de Machaut o Philippus de Caserta (López Cano 2018, 23-24 y 94). La diferencia es que en ese caso se trataba de citas y alusiones a los maestros del pasado, y no de obras completas escritas en su estilo, como iba a ocurrir después de ca. 1600.

10 Desde luego, la sensación de realidad que genera una grabación o un registro audiovisual es mayor que la generada por un libro impreso. Aun así, la sensación de realidad que el libro, las pinturas y otras formas de registro generaban en las personas del siglo XVI debió ser superior a la que provocan hoy en día.

11 El fenómeno descrito por Bukofzer debe situarse en el contexto más amplio de una sociedad en la que el sujeto incrementa su conciencia en todos los sentidos, en particular respecto de la crisis que se está viviendo en el siglo XVII (véase Maravall 1975, 58-61 y 314-315).

Pero, tal como en el caso de YouTube, no todo el repertorio compuesto e impreso en el siglo XVI estaba disponible en las bibliotecas de la época, sino el canon –fundamentalmente sacro– de la polifonía renacentista. Es decir, tanto entonces como ahora, la acumulación de un corpus significativo de obras daba lugar a la conformación de uno o más cánones musicales. Al mismo tiempo, el acceso a dicho corpus solo estaba reservado a obras y compositores que habían sido objeto de algún proceso de canonización anterior, tal y como en el caso ya comentado de Josquin. Esta relación circular entre canon y repertorio puede relacionarse con un corpus de estudios sobre la cultura conocido como ‘teoría de polisistemas’, cuyos postulados han sido sintetizados por José María Pozuelo Ivancos. Esta teoría pone a dialogar dos ámbitos diferentes pero interconectados: el ‘canon’ –es decir, el conjunto de obras que “son aceptadas como legítimas por los grupos dominantes dentro de una cultura y cuyos productos son preservados por la comunidad como parte de su herencia histórica”– y el ‘repertorio’, entendido como el “conjunto de normas y elementos que gobiernan la producción de textos y sus usos”. A su vez, el ‘repertorio’ tiene como contexto a la ‘institución’, entendida como el “conjunto de factores implicados en el mantenimiento de la literatura [o la música] como actividad socio-cultural y que incluye el circuito de productores, críticos, editoriales, instituciones educativas, medios de cultura de masa, etc.”. La canonicidad, por tanto, no se expresa solo en los textos, sino en la relación entre estos y el repertorio, y siempre en un contexto histórico determinado (Pozuelo Ivancos y Aradra Sánchez 2000, 86-89).¹²

El concepto de ‘repertorio’ como conjunto de normas y códigos parece lejano al sentido musical del término, y más cercano a la noción derridiana de archivo. Sin embargo, podría no serlo tanto si se piensa que el significado de una música cualquiera es intertextual, pues está dado en gran parte por otras músicas (Klein 2005, 11 y 30-31);¹³ y, si esto es así, entonces una obra o conjunto de obras actúa a la vez como código o norma para otras. El repertorio, aun en su sentido musical, no puede reducirse a un conjunto de obras dispersas, sin más función ni significado.

Al mismo tiempo, el canon musical se construye en una permanente interacción entre obras canónicas y no canónicas (o menos canónicas). Yuri Lotman, citado por Pozuelo Ivancos, afirma que la existencia de un estrato canonizado y otros no canonizados genera una dialéctica al interior de la cultura. Aquello que está fuera del canon pugna por ocupar el centro. En esta dialéctica se definen simultánea e interdependientemente ambos lugares, pues no hay centro sin periferia. Toda organización cultural necesita de un entorno exterior no organizado (su no-cultura) para definirse y, en caso

12 Entre los representantes de la teoría de polisistemas, el autor menciona a Itamar Even-Zohar (israelí), José Lambert (belga), Yuri Tyniánov, Boris Eikhenbaum y Mijaíl Bajtín (rusos).

13 Esto no es una mera abstracción. Basta revisar, por ejemplo, algunos análisis de Philip Tagg para comprobar que explica el significado de una canción a partir de otras. Una secuencia armónica adquiere un significado en la medida que recuerda otras canciones con una secuencia similar que adquirieron dicho significado. Cada canción actúa así como ‘signo’ para otra(s). Véase un ejemplo simple pero ilustrativo en “The *Yes We Can* Chords”, disponible en <http://tagg.org/articles/YesWeCanChords.htm> (21.12.2020).

de no existir, procede a construirlo discursivamente. Por ejemplo, el ‘canon clásico’ de la Antigüedad generó a los bárbaros para afirmar la conciencia de sí mismo (Pozuelo Ivancos y Aradra Sánchez 2000, 93). Se desprende de esto que el canon es siempre un proceso dinámico, que nunca alcanza un estado de plena estabilidad, idea que igualmente resuena con la noción derridiana de archivo, según la cual este es esencialmente inestable (Paulus 2011, 942-943).

Otra idea de Lotman atinente al presente trabajo es que, al estar situados en los márgenes de las normas imperantes, los textos no canonizados son frecuentemente los que alimentan las innovaciones que se efectúan en el campo cultural (Pozuelo Ivancos y Aradra Sánchez 2000, 92-94). Este modelo puede ayudarnos a repensar la relación entre la tendencia al *revival* (o lo ‘retro’) y la innovación en el campo de la música, para entenderla como un proceso dialéctico, dinámico y continuo. Si la recurrencia al pasado constituye una vía para renovar el presente, resulta esperable que la pugna entre ambos persista indefinidamente, con independencia de las opiniones de Reynolds o cualquier otro respecto a la autenticidad de cada uno.

4. El archivo (digital) y la nostalgia por las músicas pasadas

Existe una semejanza más entre YouTube y la imprenta: se trata, en ambos casos, de un desarrollo tecnológico importante, incluso revolucionario para su época, que conlleva la emergencia de nuevas formas de escucha y práctica musical. Esta relación ya ha sido advertida por otros autores. Fernando Delgado afirma que, si bien nadie puede negar el cambio que las tecnologías actuales han implicado para la industria de la música, “como constante histórica, toda transformación tecnológica ha traído consigo una necesaria adaptación social y musical”. El autor pone como ejemplo la crisis experimentada por los músicos de orquesta en la España de comienzos del siglo XX, tras la introducción de la “música mecánica” y el cine sonoro (Delgado 2005, 157-158). Max Weber por su parte, formuló hace ya tiempo una teoría de la historia de la música occidental que relacionaba los grandes procesos de cambio estilístico con desarrollos tecnológicos importantes, como las nuevas técnicas de construcción de instrumentos de cuerda en la Edad Media o la propia imprenta en el Renacimiento (Hormigos Ruiz 2012, 78-80; cf. Noya, Val y Muntanyola 2014, 545-546). Pero, una vez más, ¿es el desarrollo tecnológico el que da lugar a cambios culturales o, como propone Reynolds, existe antes un terreno culturalmente “abonado” que propicia un desarrollo tecnológico particular? Y, de ser así, ¿en qué podría consistir dicho abono en los casos de la imprenta y YouTube?

Una posible respuesta se halla esbozada en un trabajo reciente de Heloísa Dias y José Eduardo Ribeiro, que intenta explicar el fenómeno que Reynolds describe desde la óptica de las ciencias de la comunicación. Según dichos autores, el flujo incesante de información a través de Internet y los medios digitales que caracteriza a nuestros días resulta imposible de asimilar para el sujeto, lo que genera la percepción de un

presente fuera de su control.¹⁴ Por el contrario, el pasado aparece como una realidad fija, comprensible y tranquilizadora. La nostalgia por el pasado representa entonces la búsqueda de la estabilidad perdida (Dias y Ribeiro 2015, 3 y 14).

La noción psicoanalítica de ‘mal de archivo’ propuesta por Derrida resulta pertinente en este punto. Según este autor, la propensión a archivar deriva de la conciencia de finitud propia del ser humano, pues no existiría “sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción”; pulsión que es, ante todo, “anarchivística”, pues “empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria [...]”. Esto conduce al sujeto a volcarse hacia el archivo “con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen [...]” (Derrida 1997, 18-19 y 98). En palabras de otro autor, “no habría un deseo de archivo, de instituir o conservar los registros, sin la posibilidad de esa finitud radical [...]” (Tello 2018, 198).

Desde este punto de vista, la obsesión por el pasado y la práctica de archivar constituyen una constante histórica y no fenómenos exclusivos de una época en particular. No obstante, parece probable que la propensión a archivar se haga más intensa en momentos de crisis o cambios profundos, que remecen a la humanidad e incrementan en ella su conciencia de finitud. Este sería el terreno ‘culturalmente abonado’ que llevó a lo que podría haber sido una plataforma web más, como YouTube, a convertirse en el gigantesco repositorio que es ahora: ante la revolución que supuso el desarrollo de la Internet y las tecnologías digitales, existía la necesidad, en el sujeto contemporáneo, de contar con un tipo nuevo de archivo que le permitiera fijar, almacenar y utilizar la inmensa cantidad de información acumulada para, de esa forma, recuperar una sensación de control sobre su entorno.¹⁵

Pero esta hipótesis resulta extrapolable al caso de la imprenta. ¿Es casualidad que un medio tecnológico preexistente se masificara, justamente, a los pocos años del llamado ‘Descubrimiento de América’ (1492)? Pocos hechos históricos han desestabilizado tanto los sistemas de creencias que profesa la humanidad. Tzvetan Todorov (1987, 14-15) lo considera el encuentro más asombroso de la historia, el suceso que funda y anuncia nuestra identidad presente; Enrique Dussel (1992, 9-10) lo define como el mito fundacional de la modernidad; y, al poco tiempo de haber ocurrido, se masifica un nuevo tipo de registro que permite fijar y disponer del pasado.

Algo similar podría plantearse respecto al siglo XIX. ¿Es casualidad que el movimiento reformista de la música sacra, que reivindicaba el canto llano medieval y la polifonía renacentista, tuviera su auge en dicha centuria, justo después de que colapsara

14 En el mismo sentido, Natalia Bieletto (2019, 127) afirma: “si la fácil disponibilidad de contenidos musicales opera en muchas ocasiones como un elemento de socialización de la escucha y como un vehículo para el consumo de otros bienes, también es cierto que se aprecia una pérdida de control sobre los sonidos que nos rodean”.

15 Esto confirmaría que toda tecnología de registro “fija más la epistemología de su constitución que el fenómeno que supone fijar” (García 2018, 78). El autor aplica esta afirmación al registro sonoro, pero pienso que resulta válida para otros formatos o medios.

el Antiguo Régimen y la Iglesia Católica perdiera el control político y social que durante siglos había ostentado? ¿Y es, asimismo, coincidencia la irrupción de nuevas formas de preservación ocurrida entonces, entre las cuales al menos dos –la fotografía y la grabación– fueron tan revolucionarias para su época como la imprenta y la tecnología digital lo fueron en la suya? Recuérdese que uno de los primeros usos del fonógrafo consistió en preservar las voces de los difuntos, como antídoto al silencio que sobrevénia a la muerte (Sterne 1999, 311-324).¹⁶ Del mismo modo, el origen de la fotografía –esto es, la posibilidad de preservar la imagen de las personas– puede relacionarse con la “crisis de muerte” que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX, a causa del auge de una concepción de la muerte cada vez más “asimbólica” o “literal”, en medio de una sociedad secularizada (Barthes 1989, 142-143).

Desde luego, no es la intención de este trabajo proponer una teoría de la historia de la música. Las ideas planteadas aquí no tienen la pretensión de predecir el futuro, sino de comprender el pasado. Tampoco es su intención dar lugar a un nuevo reciclaje del mito del eterno retorno, una concepción cíclica del tiempo que, como ha planteado Mircea Eliade, tiene el problema de abolir la historia.¹⁷ Sin embargo, algunas de las hipótesis esbozadas aquí añaden al análisis de Reynolds una necesaria perspectiva histórica, que vincula las diferentes formas de expresión musical del presente y el pasado, en lugar de entenderlas como entidades separadas o irreductibles. El hecho de traspasar las barreras temporales, estilísticas o genéricas que atribuimos a la música constituye un saludable ejercicio musicológico, porque se trata de barreras en gran medida artificiales que la propia musicología ha contribuido a establecer, o al menos a reforzar. Lo contrario nos lleva a una excesiva fragmentación del campo, que impide a cada subdisciplina aprovechar y estar al tanto de los hallazgos que efectúa la otra. Leyendo, por ejemplo, los siempre sugerentes textos de Simon Frith, me he visto sorprendido al ver que muchas de

16 Por ejemplo, una nota de prensa de 1893, publicada en *O Commercio de São Paulo*, hacía notar que gracias al fonógrafo sería posible “fijar los gestos de los autores y evitar que desaparezcan por completo para la posteridad” (Pérez 2018, 118; mi traducción).

17 Eliade se refiere específicamente a las culturas que él llama “tradicionales” o “arcaicas”. A su juicio, estas intentan permanentemente abolir el “tiempo profano” mediante la imitación de arquetipos divinos y la repetición de gestos paradigmáticos. Así, por ejemplo, un sacrificio no solamente reproduce el gesto realizado por un dios al inicio de los tiempos, sino que tiene lugar en el mismo momento mítico original. El tiempo real y la *historia* quedan así momentáneamente suspendidos (idea que podría cuestionarse desde un punto de vista actual, porque parece reproducir la visión de estas culturas como pueblos sin historia). Respecto al “mundo moderno” (de mediados del siglo XX), afirma que se encuentra en medio de un conflicto entre dos concepciones: la que llama “arquetípica y ahistórica, y la moderna, posthegeliana, que aspira a ser histórica”. Esto porque, si bien hubo entre el siglo XVII y el XIX un esfuerzo por afirmar una concepción lineal de la historia como un progreso, en el último tiempo se observa un retorno a las concepciones cíclicas –las nuevas teorías sobre el fin del universo, por ejemplo, no excluyen la posterior creación de un nuevo universo–, en gran parte porque resulta difícil, para el ser humano, soportar el peso de una historia en perpetuo desarrollo, sin un sentido trascendente. Se halla atrapado, por así decirlo, por su propia conciencia de sí mismo (véase Eliade 1949, 63-80, 209-226; para una aplicación de las teorías del Eliade al análisis musicológico e historiográfico, véase Vera Aguilera 2014, 299-300 y Vera Malhue 2015, 39-42).

las características o funciones que atribuye a la música popular son en realidad propias de cualquier tipo de música, incluida la de tradición escrita o clásica.¹⁸ Parece, a veces, que quien se interesa por –y disfruta de– Bruno Mars no puede –¿no debe?– hacer lo mismo con Josquin des Prez y viceversa, lo que resulta en un empobrecimiento de nuestra experiencia musical e investigativa. Pero, desde luego, esto no es tanto responsabilidad de Frith como de quienes no hacemos un esfuerzo suficiente para sumergirnos en los paradigmas del otro o, como dice Kevin Korsyn en su ya clásico libro (2003, 176), “‘aceptar y nutrir la alteridad’, tanto en nosotros mismos como en los demás”.¹⁹

Referencias bibliográficas

- Achondo, Luis
2020 “The guitar’s apostle: Imaginaries and narratives surrounding Andrés Segovia’s religious redemption of the classical guitar”. *Journal of Musicological Research* 39, no. 4: 301-324. <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1794862>
- Barthes, Roland
1989 *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bermudo, Juan
1555 *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.
- Bieletto, Natalia
2019 “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”. *El Oído Pensante* 7, no. 2: 111-134. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7563> (22.09.2022)
- Bukofzer, Manfred
1986 *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- Cerone, Pietro
1613 *El Melopeo y Maestro*. Napoli: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- Danto, Arthur C.
1999 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, Fernando
2005 “Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico”. *Nassarre* 21, no. 1: 157-164. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1381316> (22.09.2022)
- Derrida, Jacques
1997 *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dias, Heloísa y José Eduardo Ribeiro
2015 “Nostalgia e o grande apego da cultura pop ao seu próprio passado: observação de referências existentes em produtos da indústria fonográfica”. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro.

18 Como cuando afirma que la canción popular permite a las personas dar forma y voz a emociones que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes (Frith 2001, 424).

19 El autor cita en parte a Mark Bracher.

- Dussel, Enrique
1992 *1492: el encubrimiento del otro (hacia el origen del mito de la modernidad)*. Madrid: Nueva Utopía.
- Eliade, Mircea
1949 *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris: Gallimard.
- Fallows, David
2020 *Josquin*. Turnhout: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance/Brepols.
- Fontana, Josep
1992 *La historia después del fin de la historia*. Barcelona: Crítica.
- Frith, Simon
2001 "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces, 413-436. Madrid: Trotta.
- Fukuyama, Francis
1989 "The End of History?" *The National Interest* 16: 3-18. <https://www.jstor.org/stable/24027184> (22.09.2022)
- García, Miguel
2018 "¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología". *Resonancias* 22, no. 43: 67-82. <https://doi.org/10.7764/res.2018.43.4>
- Griffiths, John
2003 *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Higgins, Paula
2004 "The apotheosis of Josquin des Prez and other mythologies of musical genius". *Journal of the American Musicological Society* 57, no. 3: 443-510. <https://doi.org/10.1525/jams.2004.57.3.443>
- Hormigos Ruiz, Jaime
2012 "La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina". *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* 14: 75-84. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>
- Jameson, Fredric
1991 *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Kaiero Claver, Ainhoa
2008 "La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética post-moderna". *Trans* 12. <https://www.sibetrans.com/trans/article/103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica-postmoderna> (22.09.2022)
- Klein, Michael L.
2005 *Intertextuality in Western art music*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Korsyn, Kevin
2003 *Decentering music: A critique of contemporary musical research*. Oxford: Oxford University Press.
- López Cano, Rubén
2018 *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.

- Maravall, José Antonio
1975 *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Marín López, Javier
2008 “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: A lost document rediscovered”. *Early Music* 36, no. 4: 575-596. <https://doi.org/10.1093/em/can094>
- Márquez, Israel V.
2012 “Simon Reynolds retromania. Pop culture’s addiction to its own past”. *Trans* 16. <https://www.sibetrans.com/trans/article/426/simon-reynolds-i-retromania-pop-culture-s-addiction-to-its-own-past-i> (22.09.2022)
- Meyer, Leonard B.
1967 *Music, the arts, and ideas: Patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Noya, Javier, Fernán del Val y Dafne Muntanyola
2014 “Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música”. *Revista Internacional de Sociología* 72, no. 3: 541-562. <https://doi.org/10.3989/ris.2013.03.23>
- Paulus, Michael J.
2011 “Reconceptualizing academic libraries and archives in the digital age”. *portal: Libraries and the Academy* 11, no. 2: 939-952. <https://doi.org/10.1353/pla.2011.0037>
- Pérez, Juliana
2018 “El espectáculo público de las máquinas parlantes”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22, no. 35: 109-132. <https://doi.org/10.15446/ensayos.v22n35.78847>
- Pozuelo Ivancos, José María y Rosa María Aradra Sánchez
2000 *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Reynolds, Simon
2012 *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rodríguez, Pablo L.
2003 “Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)”. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- Rodríguez-García, Esperanza
2008 “El repertorio polifónico de la colegiata de Orihuela según un inventario de mitad del siglo XVI”. *Anuario Musical* 63: 3-24. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2008.63.29>
- Sterne, Jonathan Edward
1999 “The audible past: Modernity, technology, and the cultural history of sound”. Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Stobart, Henry
2009 “World musics”. En *An introduction to music studies*, editado por J. P. E. Harper-Scott y Jim Samson, 97-118. Cambridge: Cambridge University Press.
- Suárez Martos, Juan María
2007 “El archivo musical de la catedral de Sevilla en 1724: génesis y pervivencia de libros manuales y de facistol”. *Musicalia* 5: 41-124.
- Taylor, Diana
2016 *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Tello, Andrés Maximiliano

2018 *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.

Todorov, Tzvetan

1987 *La conquista de América: el problema del otro*. México, D.F.: Siglo XXI.

Treitler, Leo

1989 *Music and the Historical Imagination*. Cambridge/London: Harvard University Press.

Vera Aguilera, Alejandro

2014 "Music, eurocentrism and identity: The myth of the discovery of America in Chilean music history". *Advances in Historical Studies* 3, no. 5: 298-312. <https://doi.org/10.4236/ahs.2014.35024>

Vera Malhue, Fernanda

2015 "¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena". Tesis de magíster, Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/136749/vera-f-tesis.pdf?sequence=1> (22.09.2022)

Los archivos de andar por casa. El giro digital y la investigación de la música popular

Home Archives: The Digital Turn in Popular Music Research

Julio Arce

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-2340-9848>

julioarcebueno@gmail.com

Resumen: El giro digital producido en las últimas décadas ha hecho que las fuentes principales para la investigación musicológica dejen de ser los objetos y los centros de documentación convencionales, como las bibliotecas o los legados de los compositores. Plataformas como YouTube o Spotify han alterado la forma en la que la música se consume y distribuye; redes sociales como Instagram permiten a los músicos mostrarse ante su público de manera diferente. Se generan así los perfiles, los metadatos y nuevos tipos de datos surgidos de la interacción y el juego de los usuarios. Este artículo pretende reflexionar sobre fenómenos producidos por la digitalización de actividades de ocio y consumo cotidianas –como escuchar música y ver videos en Internet, o compartir fotos a través de las redes sociales–, que son susceptibles de convertirse en las ‘nuevas’ fuentes digitales para la investigación de la música popular contemporánea.

Palabras clave: archivos digitales; Internet; YouTube; Instagram; perfil.

Abstract: The digital turn we have been experiencing in the last decades has changed the way we access main musical resources for musicological investigation. Musical objects and conventional research centers and libraries, where we used to investigate about the composers' legacies are no longer the main archives. Streaming platforms such as Youtube and Spotify have altered the way music is consumed and distributed. Social networks such as Instagram allow musicians to show themselves to their audiences in different ways. Millions of data are generated every day by the musicians' profiles, metadata and the new data created by the interaction and the exchange between the users. In this article, we wonder about the new phenomena produced by the digitization of leisure and everyday consumption – such as listening to music, watching online videos or sharing photographs through the social networks – activities which are due to become the ‘new’ digital resources for contemporary popular music research.

Keywords: digital archives; Internet; YouTube; Instagram; profile.

En la trayectoria investigadora de cualquier musicólogo o etnomusicólogo los archivos, tanto los sonoros como los que atesoran documentos de otros tipos, son lugares de referencia obligada. En ciertos momentos dejamos incluso de ser usuarios para contribuir en las tareas, sobre todo intelectuales, necesarias para la construcción de un archivo. En mi caso, por ejemplo, tuve la responsabilidad durante los años noventa del siglo pasado de la creación del Centro de Documentación Musical de Cantabria (promovido por la

Fundación Botín), que tenía el propósito de localizar, recuperar, custodiar e investigar la música producida a lo largo de la historia en aquella región española (Arce, Gómez y Peruarena 1996). Años más tarde traté de reconstruir el archivo y la historia de una emisora de radio en las primeras décadas de su existencia. El archivo sonoro y administrativo de Unión Radio Madrid fue expoliado al final de la guerra civil española, sin embargo, gracias a las fuentes hemerográficas, pudimos imaginar aquel archivo y reflexionar sobre su contenido (Arce 2011). En la creación y en las acciones que promueve un archivo siempre hay una razón que va más allá de la preservación, custodia o reutilización de los documentos atesorados. En el caso del Centro de Documentación de Cantabria, el archivo fue motivado por el fervor localista, regionalista o, si se quiere, identitario que sacudió a la España postfranquista. En el segundo caso, la reconstrucción del archivo de Unión Radio está en relación con la recuperación del patrimonio y de la memoria histórica tras el expolio y el olvido obligatorio que impuso el régimen de Franco.

Los archivos, como construcciones sociales, han sido utilizados e intervenidos sin que, hasta décadas recientes, se hayan convertido en objeto de estudio por sí mismos. El desarrollo de la archivística como un campo profesional autónomo, la digitalización constante durante las últimas décadas, así como las críticas del posmodernismo y las teorías poscoloniales han hecho que se redefina el concepto de archivo (García 2019, 115).

Desde hace ya varias décadas el concepto de archivo se fue ampliado a partir de un proceso denominado *archival turn* –giro archivístico– y se desarrolló una nueva concepción del archivo que ha pasado de ser un mero repositorio del conjunto documental de alguna institución a ser entendido como un dispositivo que contribuye a la construcción del conocimiento y la administración del poder político (Sánchez-Macedo 2020).

El giro archivístico implica que lo que antes era considerado como un medio se convierta en un objeto de estudio en sí mismo. De esta manera, en los últimos años han surgido nuevas propuestas teóricas y metodológicas que han dado un nuevo sentido al significado de los archivos y sus documentos. Como señala Sánchez-Macedo (2020), durante mucho tiempo se ha subrayado únicamente el carácter probatorio del documento que lo validaba como instancia de verdad por ser único e imparcial; por ser auténtico, íntegro, interdependiente y proceder naturalmente de la acumulación y ordenamiento, fruto del funcionamiento de un organismo determinado.

Sin embargo, este artículo no pretende ahondar en problemas epistemológicos sobre los archivos y su condición, sino reflexionar sobre fenómenos producidos por la digitalización de actividades de ocio y consumo cotidianas, como escuchar música y ver videos en Internet, o compartir fotos a través de las redes sociales, que son susceptibles de convertirse en elementos de análisis para la investigación de la música en la cultura popular contemporánea.

Otro ejemplo relacionado con mi práctica investigadora se inicia en los años noventa del siglo pasado, cuando la musicología española comenzó a estudiar músicas alejadas de lo canónico y poco frecuentadas por los estudios académicos. Uno de los ámbitos que comenzaron a investigarse fue la música para los medios audiovisuales (López González

2010); en un primer momento el interés de los investigadores se hallaba en la recuperación del patrimonio. Emprendimos la tarea de buscar partituras, analizarlas y grabarlas de nuevo en formatos digitales para que resonaran con una calidad muy superior a las grabaciones originales de los años treinta, cuarenta o cincuenta. Nuestro propósito era reivindicar la autoría artística de los compositores cinematográficos con el propósito de compararlos e introducirlos en el canon establecido por los *film studies*. Entre las herramientas de investigación que utilizamos figuraba la consulta de archivos que se localizaban en instituciones públicas, como filmotecas, centros de documentación o bibliotecas; también en archivos privados o personales, donde muchas veces intervenimos y contribuimos a integrarlos en instituciones de carácter público o privado que los pusieron a disposición de la investigación.

Sin embargo, el foco de interés en el campo de la investigación de la cultura popular y en el caso concreto de la cultura audiovisual, ha ido ampliándose y desplazándose hacia otros territorios. El análisis cultural y la representación de identidades, por ejemplo, han sustituido a la búsqueda de la legitimación artística y la preservación del patrimonio. Así mismo, el campo de análisis se ha ido abriendo hacia nuevos productos audiovisuales surgidos de los usos de las tecnologías digitales: el videoclip, los *videoblogs*, las *webseries*, la televisión digital, etc. Con una proyección hacia el futuro algunos autores han analizado prácticas archivísticas desde la cotidianidad en entornos de violencia y desigualdad (Kummels 2020; Malagón 2020), demostrando la diversidad de los actuales regímenes de archivos.

Tanto el cambio de paradigma en los estudios de las humanidades como el giro digital producido en las últimas décadas han hecho que nuestras fuentes principales dejen de ser preferentemente los legados de los compositores, las bibliotecas, filmotecas y los archivos convencionales. La práctica cotidiana de la investigación de la cultura musical popular en la actualidad puede hacerse, con excepción de metodologías como el trabajo de campo, frente a la pantalla del computador.

Para Javier Marín López (2020) la Era Digital o de la Información se ha convertido en un nuevo periodo historiográfico que ha impulsado un cambio de paradigma científico. La ‘musicología digital’, como subcampo de las Humanidades Digitales, debe no sólo transformar los contenidos analógicos generados anteriormente por la disciplina, sino también desarrollar “nuevos métodos de trabajo relacionados con el tratamiento, codificación y análisis a gran escala de datos musicales de diversa naturaleza, utilizando técnicas estadísticas” (Marín López 2020, 5-6). La musicología digital nos aporta muchas ventajas que, sin duda, se ampliarán en el futuro; por ejemplo, gran parte de los textos, sobre todo de publicaciones recientes, están accesibles en los repositorios digitales que gestionan unas bibliotecas que se están convirtiendo en instituciones prestadoras de servicios telemáticos más que en centros de custodia, almacenamiento y gestión de documentos impresos. Sin embargo, Marín López considera que hay que tener en cuenta sus inconvenientes y considerar a muchos de ellos como retos. Los inconvenientes de orden práctico y logístico tienen que ver con la necesidad del trabajo en equipo, el reconocimiento de la autoría y la incorporación de nuevos

perfiles técnicos que asuman las competencias informáticas; es necesaria una constante puesta al día para evitar la obsolescencia digital y una adecuación de los métodos de evaluación a las nuevas tecnologías. Los inconvenientes teórico-metodológicos hacen referencia a las limitaciones en las formas de uso y acceso, así como a la falsa sensación de exhaustividad y fiabilidad; la digitalización de fuentes también provoca la disociación de los contenidos de los soportes físicos que los albergan, perdiéndose así una importante información contextual. Otra de las limitaciones que destaca es la dificultad para manejar y procesar tanta información digitalizada. La tecnología ha puesto a nuestra disposición millones de datos a los que se accede de forma sencilla y rápida; pero Marín López advierte que en muchas ocasiones la recuperación de la información está determinada por algoritmos que operan sobre las preferencias del usuario, lo que hace necesario reforzar el espíritu crítico.

Quizá una de las herramientas más utilizadas por los investigadores de la cultura popular sean los servicios hemerográficos que ofrecen grandes bibliotecas públicas, como es el caso de la Biblioteca Nacional de España, o grandes periódicos, como las cabeceras españolas *ABC* o *La Vanguardia*, que han puesto sus archivos en formato digital a disposición de los lectores de forma gratuita. Bob Nicholson (2013) ha analizado el impacto de la digitalización reciente de la prensa histórica. En pocos años los historiadores, y también los musicólogos, tenemos a nuestro alcance miles de páginas de periódicos de los siglos XIX y XX, (en menor medida de siglos anteriores). Este proceso no se ha producido equilibrada u homogéneamente. La Biblioteca Nacional de España, por ejemplo, comenzó digitalizando cabeceras del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, sin embargo ha dejado en sombra las publicaciones de la Guerra Civil y el franquismo. En cuanto a los periódicos actuales, solamente algunos grandes, como los ya citados *ABC* o *La Vanguardia*, ofrecen su archivo digitalizado, no así los periódicos locales o regionales.

La gran ventaja de la digitalización de los periódicos es la posibilidad de realizar búsquedas por palabras clave y refinar esas búsquedas acotando lugares o áreas temporales. Esto nos ahorra muchísimo tiempo y nos permite una recuperación de la información, en principio, más exhaustiva, que a través de la lectura convencional. En mi tesis doctoral, por ejemplo, utilicé como fuente principal la revista *Ondas* y tuve que leer miles de sus páginas. Si hubiera tenido esta herramienta los resultados habrían sido distintos.

Ante el cada vez mayor número de trabajos que utilizan fuentes periódicas digitalizadas solemos demostrar gran entusiasmo. Sin embargo, Nicholson plantea varios problemas, peligros y trampas en los que es fácil caer. Una excesiva dependencia de los archivos en línea puede obviar aquellos temas que no sean accesibles digitalmente, creando zonas de ‘penumbra offline’. También el rápido acceso a la información a través de palabras clave puede descuidar la información que las circunda y perderse detalles como la materialidad del documento (el peso, la forma, la disposición de los contenidos, etc.). En los procesos de digitalización hay que ser conscientes de que podemos realizar investigaciones que antes eran lentas y difíciles, pero también en que algo se pierde.

No obstante, la digitalización nos permite hacernos nuevas preguntas, nuevas conexiones, explorar áreas hasta ahora ignoradas. Nicholson no nos dice si el ‘giro digital’ será dramático, pero es consciente de que la forma de investigar está cambiando y nos está permitiendo trabajar de nuevas maneras.

1. El archivo de lo cotidiano

La digitalización ha permitido que los antiguos archivos sean más accesibles, rastreables y estén más conectados. Pero el mayor reto que se nos presenta es cómo incorporar y manejar en la investigación los registros que se generan en una sociedad dominada por las tecnologías de la comunicación y la información. Es un hecho que desde hace varias décadas nuestras actividades y conocimiento están cada vez más conducidos digitalmente (Beer y Burrows 2013). Muchas de las cosas que hacemos, tanto individualmente como en grupo, pueden ser registradas, parametrizadas, cuantificadas y almacenadas. En el día a día dejamos un rastro de datos que, la mayor parte de las veces y siendo muy poco conscientes de ello, regalamos a las grandes corporaciones que operan en Internet.

Actividades tan habituales como los desplazamientos diarios son registradas por los dispositivos móviles inteligentes. Los movimientos que hacemos a pie, en vehículo privado o en transporte público, y las actividades deportivas y de ocio que practicamos, quedan registrados y se almacenan en las memorias de los dispositivos personales, pero también se envían a las compañías propietarias de las aplicaciones informáticas. Los datos que generamos, por ejemplo, pueden ser utilizados por las compañías de Internet para conocer y ofrecer en tiempo real la situación del tráfico (como ocurre con *Google Maps*). La geolocalización permite ubicarnos, gracias al teléfono móvil, en un plano de coordenadas; permite también a las aplicaciones conocer dónde nos situamos, por lo que nos pueden ofrecer información del entorno más cercano. Gracias a la geolocalización y al registro de nuestros movimientos se puede extraer información sobre qué lugares frecuentamos, cuánto tiempo pasamos en un establecimiento, qué actividades culturales visitamos, etc.

Las aplicaciones móviles también han desarrollado herramientas que recogen datos sobre el comportamiento corporal. La frecuencia cardiaca, el peso, la estatura o el nivel de oxígeno en sangre son registrados, unas veces de forma voluntaria y consciente (como cuando rellenamos una ficha con nuestros datos), otras sin darnos cuenta, como hacen los relojes inteligentes. De igual modo que con los movimientos, los marcadores biométricos pueden ser utilizados por las corporaciones de Internet para diversos fines.

Uno de los usos más habituales que hacemos de Internet es la consulta de datos de diverso tipo. El buscador de Google, que es el más popular, gestiona miles de consultas cada minuto. Según el experto en análisis de datos Seth Stephens-Davidowitz “todos mentimos, a todas horas y a todo el mundo, menos a Google” (Hernández Velasco 2019). Este autor sostiene que, a pesar de que la mentira está asociada a nuestro comportamiento y usamos la mentira en, prácticamente, todos los ámbitos de nuestra vida, “nos desnudamos y nos mostramos realmente como somos” ante el buscador de Google.

A partir de esta premisa, considera que los datos que acumula diariamente Google a través de su buscador se convierten en “la mayor colección de datos sobre la mente humana que haya habido nunca”. Toda esta cantidad de datos acumulados, por tanto, constituye un *big data* que nos puede dar información de deseos y temores que, de otra forma, no nos percatamos.

Otras actividades que recogen y acumulan datos son las relacionadas con el consumo. La generalización de las compras por Internet ha posibilitado a las empresas recabar datos sobre nuestros hábitos de consumo, preferencias, gustos y necesidades. De nuevo ofrecemos información personal, unas veces de manera consciente (como cuando completamos un formulario con nuestros datos o valoramos el servicio prestado), otras de forma inconsciente. El hecho de fijar nuestra atención en unos productos sobre otros se convierte en una información que es medida, procesada y utilizada para ofrecernos sugerencias de consumo.

La utilización de aplicaciones, herramientas y el consumo de datos en Internet genera, a su vez, nuevos datos. Esto ya era así desde la aparición de la web 2.0 en las que los usuarios empezaron a participar de una manera activa en la creación de contenidos, produciéndose un giro demótico en la forma de concebir la red. Pero la generalización del uso de Internet en decenas de actividades cotidianas, de las redes sociales y del ‘Internet de las cosas’ ha aumentado exponencialmente el número de datos que son almacenados, cuantificados, archivados y susceptibles de ser utilizados para distintos fines.

Cabe preguntarse cuáles de estas dinámicas acumulan información sobre la música y de qué manera nos pueden servir para investigación. En un intento de sistematizar los nuevos tipos de archivos que se generan a partir de los datos del uso e interacción con Internet y las aplicaciones digitales, Beer y Burrows determinan cuatro categorías diferentes. En primer lugar, los ‘archivos transaccionales’ se derivan de los datos que las corporaciones con intereses comerciales capturan con nuestras acciones de consumo. Es habitual que compañías como Google o Amazon utilicen los datos de nuestras búsquedas para ofrecernos posteriormente productos similares. Del mismo modo, servidores de música como Spotify o Deezer, o de documentos audiovisuales como YouTube, monitorean las acciones de los usuarios para ofrecer nuevos productos de consumo personalizados.

En segundo lugar se señalan los ‘archivos de lo cotidiano’ que se construyen con la ingente cantidad de información que generan los usuarios de las redes sociales. Este fenómeno constituye un elemento definitorio de lo que Bauman (2007, 12-13) denomina “sociedad confesional”,

[...] una sociedad que se destaca por haber borrado los límites que otrora separaban lo privado de lo público, por haber convertido en virtudes y obligaciones públicas el hecho de exponer abiertamente lo privado, y por haber eliminado de la comunicación pública todo lo que se niegue a ser reducido a una confidencia privada, y a aquellos que se rehúsan a confesarse.

En tercer lugar se encuentran los archivos de opinión o de puntos de vista. Las redes sociales, *webs* y aplicaciones informáticas de distinto tipo promueven la interacción con el usuario para que proporcione comentarios, valoraciones o gestos de aprobación o rechazo con los contenidos que se presentan. El ejemplo más característico nos lo proporciona YouTube al incluir junto a la ventana de visualización del contenido audiovisual un espacio para escribir comentarios, un contador que muestra el número de visualizaciones y, por tanto, el grado de popularidad, y otros dos contadores con sendos iconos que representan un pulgar hacia arriba (como señal de aprobación) y un pulgar hacia abajo (como señal de desagrado). Del mismo modo podríamos señalar herramientas para recabar la información de los usuarios en redes como Facebook, Twitter o Instagram.

Por último, Beer y Burrows (2013) señalan los archivos de colaboración abierta (cuyo ejemplo más característico es el proyecto Wikipedia) que surgen de iniciativas que concitan a gran cantidad de gente en un esfuerzo creador.

Estos cuatro tipos de archivos se identifican con otros cuatro tipos de datos característicos: los perfiles, los enlaces y la interseccionalidad de los datos, los metadatos y el juego. Sin duda se abre ante nosotros un campo de investigación enorme que utiliza unas plataformas que están en continua transformación. Trataré de ejemplificar a continuación algunos de estos procesos de generación de datos en tres de ellas. En primer lugar analizaré cómo los usuarios de Instagram han utilizado la plataforma para proyectar una imagen de sí mismos. El concepto de *selfie* me servirá para aproximarme a la construcción de la imagen del interprete musical en Internet. Para ello analizaré cómo músicos del ámbito ‘culto’ construyen sus perfiles y si existen diferencias con los intérpretes de las músicas populares. En segundo lugar me detendré en Spotify y en su consideración como ‘fonoteca universal’. La elección de esta plataforma se justifica por ser la mayoritaria en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Por último expondré algunas ideas sobre YouTube como ‘archivo’ y las reflexiones que se han hecho sobre la necesidad o no de una acción curatorial. YouTube se ha convertido en el medio de consumo más popular de productos audiovisuales corporativos; también es el medio más utilizado para alojar otros productos audiovisuales surgidos de la interacción de los usuarios con los medios que les proporciona Internet.

2. De la ficha al *selfie* pasando por Instagram

En algún momento nos hemos hecho un perfil. Hemos proporcionado datos de nuestras características físicas, nuestros gustos, hobbies, intereses, apetencias o necesidades. A veces esos perfiles son sinceros, otros son un disfraz e incluso pueden ser totalmente falsos.

El perfil está relacionado con un término importado del idioma inglés: *selfie*. Esta palabra de uso coloquial significa hacerse una foto a sí mismo (aunque también está la variante del *selfie* colectivo). El comienzo de la ‘era del selfie’ puede situarse en los albores del siglo XXI. La palabra no es más que el diminutivo de *self portrait* (autorretrato en inglés) y, al parecer, deriva de la costumbre australiana de construir los diminutivos

añadiéndoles *ie.* Según el periodista de la BBC Imran Rahman-Jones (2017), el primer registro en Internet de la palabra *selfie* se produjo en Australia en el año 2002.

El fenómeno del *selfie* está relacionado con el concepto de perfil o *profile*, que se define como un nodo de acumulación de datos. En los últimos años hemos necesitado crear diversos perfiles para acceder a servicios en Internet o aplicaciones móviles. Los perfiles, por tanto, son algo consustancial a la cultura popular contemporánea y pueden ser contruidos por el propio usuario como un acto voluntario al introducir sus datos en una aplicación; también pueden ser el fruto de la acumulación de información generada por el uso. Esto último ocurre, por ejemplo, en servidores de música como Spotify donde, además de requerirse un perfil que rellenamos con nuestros datos, se elaboran automáticamente perfiles de usuario en base al consumo.

El *selfie*, como elemento consciente que forma parte del perfil, es también importante para el análisis de la cultura musical popular actual porque constituye una herramienta más de la construcción del personaje musical tan relevante en las músicas populares.

Retratarse a sí mismo no es algo nuevo entre los músicos. Arnold Schoenberg, por ejemplo, cultivó el arte pictórico animado por Kandinsky e hizo varios autorretratos que estaban en consonancia con el pensamiento estético que también aplicó a la música. Xavier Cugat se autocaricaturizó y John Lennon, que había estudiado en una escuela de artes, esbozó los rasgos de su rostro en un autorretrato que se ha convertido en una imagen icónica. Las diferencias fundamentales entre aquellos *selfies* y los del siglo XXI estriban en la inmediatez, espontaneidad y el carácter lúdico de los últimos, en su realización mediante *smartphones* y en la difusión a través de las redes sociales.

Precisamente de la combinación entre *selfies* y redes sociales nació Instagram, una aplicación para *smartphones* que ha acabado convirtiéndose en una de las redes sociales con mayor éxito. Fue creada por dos jóvenes en California hace escasamente nueve años y en poco tiempo adquirió gran popularidad. A diferencia de otras redes sociales, Instagram solo permitía en sus inicios colgar y compartir imágenes (más adelante dejó que se colgaran vídeos cortos) a través de *hashtags* o etiquetas. En la actualidad soporta comentarios y mensajes entre los usuarios, publicidad, emisiones en directo y las llamadas *stories* (contenidos audiovisuales que incluyen imágenes, vídeos, textos, emoticonos, etc., que están visibles durante un tiempo limitado). La aplicación alcanzó tanta popularidad, sobre todo entre adolescentes, que apenas dos años después de su creación Facebook compró la compañía por mil millones de dólares (Wendt 2014).

Instagram es un nombre comercial formado por el prefijo Insta, derivado del latín *instans* que significa 'lo presente', 'aquello en lo que estamos' y el sufijo *gram* (grama en español) que deriva del griego y que significa gráfico o registro, de la misma manera que fonograma define el registro del sonido o telegrama un mensaje a distancia. La aplicación nació para registrar lo que atañe al momento presente. En su origen, como ya he dicho antes, Instagram se centraba principalmente en las imágenes. Se invitaba a los usuarios a compartir las fotografías que hacían desde la aplicación (con un formato cuadrado, diferente al que permitían las cámaras del móvil) y a procesarlas con diversos

filtros que disfrazaban esas instantáneas, unas veces con una saturación de colores, otras con virados que le daban a la fotografía cierto aire *vintage*.

Pero lo que comenzó siendo una aplicación lúdica y democrática entre usuarios iguales ha pasado a convertirse en una poderosa herramienta de promoción y ventas. No es algo exclusivo de Instagram sino que ha ocurrido en casi todas las plataformas y redes sociales. Por ejemplo, YouTube, una plataforma que comenzó ofreciendo a los usuarios la posibilidad de compartir sus vídeos caseros, es decir, que se nutrió de contenidos creados por los propios usuarios, ha sido colonizada por corporaciones como Vevo, que distribuye vídeos musicales y otras empresas que se dedican a generar contenidos. El caso de Instagram es distinto porque el perfil del usuario, es decir, la personalización de la cuenta tiene un peso mayor.

Si observamos los perfiles que más éxito tienen por la cantidad de seguidores, observamos que de las diez cuentas que están en cabeza sólo una pertenece a una corporación (precisamente la cuenta corporativa de Instagram que tiene 319 millones de seguidores). El resto de las cuentas pertenecen a personajes públicos, la mayor parte de Estados Unidos, con una importante presencia de futbolistas (Ronaldo, Messi y Neymar) y de intérpretes femeninas de música pop (Ariana Grande, Selena Gómez y Beyoncé).¹ De aquí podría inferirse que a los usuarios de Instagram les interesan más las individualidades que las corporaciones y los contenidos creados por *celebrities*, integrantes de un nuevo *star system* donde brillan los futbolistas y las cantantes de pop norteamericanas. Músicos de todo tipo tienen perfiles de Instagram, no obstante, los intérpretes de músicas populares son los más proclives a su uso, aunque los músicos ‘clásicos’ también han accedido a participar en esta red social.

La revista de Internet *Platea magazine* publicó un ranking en el mes de septiembre de 2019 con los cinco mejores pianistas veteranos y los cinco mejores pianistas jóvenes.² Si buscamos sus perfiles en Instagram observamos que Barenboim es el que tiene más seguidores, casi un millón, a mucha distancia de la segunda, Yuja Wang, que tiene ciento treinta y ocho mil. Algunos la utilizan muy poco a juzgar por el número de personas a las que siguen. Barenboim y Maria Joao Pires, por ejemplo, son seguidores de dos personas respectivamente, lo que indica que la cuenta está creada y gestionada únicamente al servicio de la promoción y la comunicación, y que, probablemente, ni tan siquiera ellos la gestionen. Martha Argerich, Joaquín Achúcarro, Igor Levit y Javier Perianes prescinden de esta red social.

1 “Estas son las diez cuentas de Instagram con más seguidores”, *Sport*, 01.08.2019. <https://www.sport.es/es/noticias/fuera-de-juego/estas-son-las-diez-cuentas-instagram-con-mas-seguidores-7578158> (03.03.2020).

2 En la selección figuraban como pianistas consagrados Martha Argerich, Daniel Barenboim, Mitsuko Uchida, Joaquín Achúcarro y Maria João Pires; y entre los jóvenes Daniel Trifonov, Khatia Buniatishvili, Igor Levit, Yuja Wang y Javier Perianes. “Serie 5+5: Los mejores pianistas de la actualidad”, *Platea Magazine*, 05.09.2019. <https://www.plateamagazine.com/opinion/7437-serie-5-5-los-mejores-pianistas-de-la-actualidad> (03.03.2020).

No es metodológicamente muy apropiado sacar conclusiones a partir de una muestra de datos tan reducida. No obstante, la diferencia tan grande entre músicos de un ámbito y otro lleva a la siguiente observación. Enrique Iglesias encabeza la lista de músicos populares en España con más de catorce millones y medio de seguidores. Le siguen Alejandro Sanz, casi cinco millones y Pablo Alborán, cuatro millones y medio. Lejos de ellos están las cuentas de James Rhodes (pianista inglés afincado en España que cuenta con ciento veintitrés mil seguidores), una de las más activas a juzgar por el número de publicaciones y Ara Malikian (doscientos treinta y cinco mil), violinista de orquesta y solista que desde hace ya varios años dejó el mundo sinfónico para desarrollar unos espectáculos de difícil calificación donde se combina el virtuosismo del violín con la música popular y una *performance* más parecida a la de un concierto de rock, con efectos lumínicos, etc.

Entre los contenidos que constituyen los perfiles de Instagram destacan las fotografías y vídeos. La mayor parte de ellas son instantáneas o fragmentos de actuaciones en vivo. No se trataría de *selfies* porque la gran mayoría están hechas por profesionales. En menor medida encontramos imágenes promocionales (carteles de conciertos próximos, de un documental, etc.). Otro gran grupo de imágenes, menos numeroso, nos muestra imágenes de lo cotidiano, escenas en la casa ensayando, lugares visitados que le llaman la atención, etc.

Instagram y los *selfies* contribuyen a la creación del perfil digital que puede ser definido como un nodo de acumulación de datos sobre una persona en particular. El perfil es una ficha de nosotros mismos que en Internet suele ser necesaria. Para acceder a nuestro banco *online*, por ejemplo, necesitamos aportar unos datos que suelen ser objetivos: nombre completo, dirección, correo, teléfono, fecha de nacimiento, DNI, etc. Sin embargo, para crear un perfil en Instagram nos piden otros tipos de datos en los que entra en juego la subjetividad, la fantasía, las aspiraciones, cómo nos vemos y cómo queremos ser. Si el perfil para un banco nos sirve para identificarnos, o como se dice en el lenguaje informático, autenticarnos, los perfiles de las redes sociales no tienen por qué aportar datos objetivos ni reales. El perfil digital puede ser visto como una forma de individualismo. Featherstone (2006, 592), en este sentido, expresa que es una manifestación de la necesidad que en el momento actual tenemos de individualizarnos, de ser o parecer singulares en una sociedad que incita a la confesión en las redes sociales de todo aquello que hacemos en nuestra cotidianidad.

Philip Auslander (2006) explicó como el concepto de intérprete combina tres significados: la persona real, la *musical personae* (que podríamos traducir por el personaje musical que actúa) y el personaje que representa. Auslander utiliza estos conceptos para los intérpretes de música popular, pero pueden ser fácilmente aplicables a otros ámbitos de la música. Y los enumera de acuerdo con lo que él considera el orden de su desarrollo. En el campo de la música, sobre todo en el de la música clásica o académica, el intérprete es el mediador entre el autor y su creación, y el público. Los intérpretes, a diferencia de los compositores, trabajan exhibiendo sus habilidades técnicas y su capacidad expresiva,

y esa acción implica necesariamente la exhibición del cuerpo, la corporalidad. Los intérpretes, por tanto, se expresan a través de sus habilidades corporales, a diferencia de los compositores que presentan el intelecto como principal valor. Continuando con el ejemplo de Ara Malikian, el joven intérprete tiene el deseo de llegar a ser violinista profesional, se prepara para ello e ingresa (como persona real) en una orquesta. En esta institución debe actuar de una forma determinada; aquí aparece la *musical personae* que debe ajustarse a unos modelos y convenciones existentes (en este caso, las de una orquesta sinfónica tradicional); pero cuando decide montar un espectáculo propio y diferente cambia los medios para definir y realizar una nueva *musical personae*, incluyendo el movimiento, la danza, el vestuario, el maquillaje, la expresión facial, los gestos, la manipulación de los instrumentos musicales.

En ocasiones el intérprete tiene que pasar a una tercera identidad, interpreta a un personaje que es ajeno a su persona real y a su personaje musical (esto está muy claro en los cantantes de ópera y es más difícil de determinar en los músicos populares y no suele ser habitual en los instrumentistas del repertorio clásico). En el caso de Ara Malikian, por ejemplo, el personaje musical que actúa tiene mucho de personaje. Un ejemplo muy claro de estas tres dimensiones lo encontraríamos en la cantante María Isabel Quiñones Gutiérrez, que adoptó el personaje de Martirio para convertirlo también en el *musical personae*. Para Auslander (2006) este es el aspecto más importante puesto que muestra la dimensión más accesible a la audiencia. Los músicos populares se presentan públicamente a través de los medios de este modo. Cuando Auslander analizó este concepto Instagram no existía. Su teoría, no obstante, puede ser aplicada en el contexto digital actual para definir a los perfiles generados en las redes sociales como elementos que contribuyen a la construcción del *musical personae*. El perfil público que antes de Internet se construía a través de los medios de comunicación convencionales, hoy utiliza redes sociales como Instagram y abre nuevas posibilidades de análisis como la interacción directa del artista con sus audiencias, la colonización corporativa de las nuevas redes sociales o la desconexión digital por la que optan algunos músicos.

3. Spotify, ¿la fonoteca universal?

En la serie británica *Years and Years* (creada por Russell T. Davies, 2019) una familia extensa de clase media de un futuro próximo usa habitualmente en su casa un aparato doméstico (que hoy llamamos altavoz inteligente) al que interpelan llamándole *Signore*, cada vez que necesitan una información, hacer una llamada, poner música, etc. Los altavoces inteligentes comercializados en la actualidad por Apple, Google o Amazon no transmiten únicamente datos desde el proveedor de servicios hacia el usuario, sino que también lo hacen de forma inversa. Hace unos meses, seducido por la novedad tecnológica, adquirí uno de estos aparatos y le pedí que pusiera la música “que me gusta”. La voz femenina del sistema me dijo: “De acuerdo, aquí tienes la música que te gusta”. El dispositivo no leyó mi mente en ese momento, sino que puso a funcionar el algoritmo mediante el cual había archivado los datos de las búsquedas que había hecho

en el proveedor digital que utilizo habitualmente para confeccionar una selección que, suponía, respondía a mis gustos musicales.

En el uso de Internet y las aplicaciones informáticas dejamos un rastro cuando buscamos contenidos, compramos, establecemos relaciones con otros usuarios, etc. De esta manera se generan relaciones, enlaces e intersecciones que son almacenados y pueden ser utilizados en distintos sentidos. Los algoritmos permiten, por ejemplo, que Facebook pueda ofrecer una publicidad dirigida a segmentos concretos de la población que son susceptibles de consumir o asumir los mensajes propuestos; proporcionan a YouTube la información necesaria para que los vídeos que se activan, una vez finalizada nuestra selección, estén relacionados con nuestros gustos e intereses.

Dentro de estas actividades de consumo musical en Internet se encuentran las que se derivan del uso de plataformas como Spotify –la más utilizada en España– o Deezer –muy popular en Francia–, que distribuyen mayoritariamente grabaciones musicales, o YouTube, que ofrece contenidos audiovisuales entre los que destacan los videoclips.

Spotify es quizá el ejemplo más representativo de las transformaciones de la distribución y consumo de la música como consecuencia del uso de Internet y las tecnologías digitales. Fue creada en el 2006 y lanzada al mercado dos años después como un gigantesco servidor que ofrece a sus usuarios contenidos musicales en *streaming*. Spotify puede ser considerada como una auténtica biblioteca a la que están suscritos, ya sea en la modalidad de pago (que no tiene publicidad) o en la gratuita (que alterna las canciones con anuncios comerciales), millones de usuarios en todo el mundo (Eriksson *et al.* 2019). En la actualidad tiene en su haber los catálogos de las principales compañías discográficas. En la web oficial no consta el número concreto de obras musicales disponibles, aunque se indica que maneja más de sesenta millones de pistas, incluyendo casi dos millones de podcast. Con este volumen de registros es evidente que la compañía tiene que ofrecer a los usuarios formas sencillas de buscar y organizar la música. Una de las razones que pueden explicar el éxito de Spotify en relación a otras aplicaciones similares es su conversión en un ‘sistema de recomendación’. Aunque fue creada en Suecia, en la actualidad tienen un importante peso los inversores estadounidenses y las tres grandes empresas discográficas (Universal, Sony y Warner). En su corto periodo de existencia, la empresa ha cambiado sus estrategias y modelo de negocio. Si en un primer momento el volumen de la oferta era el elemento que la distinguía de otras empresas, a partir de 2013 se produjo lo que Moreira denomina “giro curatorial o algorítmico”, es decir, el establecimiento de sistemas de recomendación para conducir a los usuarios a partir del conocimiento y análisis de sus elecciones anteriores (2020, 4).

Uno de los retos para la investigación de la música popular es determinar cómo ha cambiado la forma en la que escuchamos y descubrimos la música. Las tecnologías desarrolladas en las últimas décadas han basado sus estrategias en la acumulación y disponibilidad de unos datos que son procesados a través de procedimientos algorítmicos que permiten predecir ciertas acciones. Según Moreira, es fundamental “comprender los procesos que permiten utilizar algoritmos para construir juicios e inferencias culturales,

produciendo en su curso regímenes de verdad que pueden afectar nuestras subjetividades inmersas en las vivencias cotidianas” (2020, 2).

Spotify recurre a la individualización para mantener y fidelizar a sus usuarios. Su sistema utiliza procedimientos informáticos de clasificación, organización y recomendación basados en las preferencias y gustos de los internautas. Rose Marie Santini (2020) ha estudiado los orígenes, métodos y tecnologías de modelos de negocios que utilizan diversos sistemas de recomendación y considera que no se trata de una práctica reciente sino que es inherente al sistema capitalista pues no deja de ser un intento de predecir, organizar y orientar las demandas o necesidades de consumo y, al mismo tiempo, las ofertas del mercado. El sistema de recomendación que utiliza Spotify se basa en tres tipos de procedimientos. En el primero se analizan los contenidos consumidos por el usuario; de esta manera se recomiendan contenidos similares por las que el usuario mostró preferencia con anterioridad. Las interacciones del usuario se traducen en datos, tanto las positivas (como guardar una pista en una lista de reproducción personal, visitar la página de un artista o indicar que una canción ‘me gusta’) como las negativas (como pasar a otra pista o dejar una canción a medias). En segundo lugar se tienen en cuenta los elementos colaborativos, es decir, se proponen productos que eligieron otros usuarios con gustos parecidos. El tercer procedimiento de recomendación se basa en la combinación de los dos anteriores.

Aunque el sistema de recomendación puede ser muy efectivo, Santini (2020, 156) señala varias desventajas e inconvenientes. Alrededor de un veinte por ciento del catálogo de Spotify no ha sido nunca reproducido en la plataforma. Es difícil consolidar la recomendación de una canción nueva (fenómeno que se conoce como *Cold Start*) y de aquellas que tienen puntuaciones dispersas. Además, si un usuario tiene gustos minoritarios, el sistema tendrá dificultad para encontrar usuarios afines y las recomendaciones pueden volverse repetitivas. Es cierto que Spotify puede ser confundida con una gran fonoteca universal por su ingente contenido, accesibilidad y facilidad de uso, sin embargo, desde su creación ha buscado la optimización de su modelo de negocio recurriendo al procesamiento de los datos aportados por los propios usuarios y ha generado nuevas condiciones para el mercado de la música que aún están por consolidarse.

4. YouTube como ‘cuarto de maravillas’

En el año 2005 se creó en Estados Unidos la plataforma YouTube. En apenas quince años su uso ha crecido y se ha diversificado exponencialmente. La popular página de contenidos audiovisuales que cuenta, según la nota de prensa de la propia compañía, con más de dos mil millones de usuarios que consumen más de mil millones de horas de video diarias, lo que genera miles de millones de visitas, está presente en más de cien países y se presenta en ochenta idiomas.³ YouTube se utiliza para ver y oír música, películas, programas de televisión, videos tutoriales para el aprendizaje de infinidad de

3 YouTube About. Prensa. <https://www.youtube.com/intl/es-419/about/press/> (28.12.2020).

procedimientos, noticias, videoblogs, etc; pero la gran novedad que planteó la plataforma con respecto al papel tradicional de los medios de comunicación fue dejar a los usuarios la posibilidad de aportar, comentar, valorar y compartir contenidos audiovisuales. Esta es la razón por la que se ha convertido en uno de los principales medios de entretenimiento en la actualidad, en un lugar privilegiado de observación y en una herramienta de investigación fundamental que nos ofrece distintos tipos y grados de información (Burguess y Green 2009, 6).

Todos los ámbitos de la vida tienen, en mayor o menor grado, su lugar en la popular plataforma propiedad de Google. Esta fue la razón de que apenas cuatro años después de su lanzamiento Gehl (2009) calificara a YouTube como ‘archivo’, pero que se preguntara quién iba en el futuro a comisariar este ‘cuarto de maravillas’ digital. La facilidad con la que los usuarios pueden acceder y contribuir a dotar de contenidos a la plataforma es, según este autor, una forma de operar totalmente contraria a los grandes medios corporativos cuyo modo de difusión tradicional iba de arriba hacia abajo.

Gehl propuso entender YouTube no como un actor contrario a los medios tradicionales, sino en la misma genealogía que las tecnologías y técnicas de archivo existentes anteriormente. En los archivos tradicionales es necesario que una autoridad curatorial presente el contenido a los usuarios. YouTube prescindió de la acción curatorial con la promesa de democratizar el medio. Ante esta circunstancia, Gehl vaticinó que las grandes corporaciones asumirán la función curatorial, guiadas por sus propios intereses y decidiendo cómo han de presentarse los objetos en la plataforma. La predicción que este autor hizo en 2009 se ha cumplido en parte puesto que, a pesar de que YouTube permite alojar contenidos a cualquier usuario, por muy modestos que sean sus medios, las grandes corporaciones acaparan en la actualidad la mayor parte de las visualizaciones, al menos en lo que a música se refiere, gracias a múltiples estrategias de *marketing*.

Gehl considera a YouTube como un archivo que podría cumplir una de las principales aspiraciones de la era digital: el almacenamiento de la cultura audiovisual, dado que dispone de una capacidad casi ilimitada. Pero las nuevas tecnologías no han solucionado problemas que ya existían, como decidir qué artefactos culturales deben salvarse o cómo clasificarlos. A esto hay que añadir nuevos retos como gestionar las transformaciones del *software* y el *hardware*.

Las tecnologías digitales han acelerado la puesta en marcha de proyectos de inteligencia y creatividad colectiva. Estas consisten en utilizar los esfuerzos de muchas personas que, de forma individual, contribuyen a crear, probar o mejorar contenidos digitales. Quizá el ejemplo más característico de creatividad colectiva sea el proyecto de Wikipedia, aunque también puede entenderse a YouTube como proyecto colectivo en el que millones de usuarios proporcionan documentos audiovisuales de distinto tipo.

Sin embargo, la participación en proyectos colectivos como Wikipedia o YouTube no se limita a la adición de contenidos. Gehl (2009, 46-48) destaca la contribución de los usuarios en la organización de la información a través de *tags* –etiquetas– que sustituyen la labor que tradicionalmente realizaban archiveros y bibliotecarios. Los datos que

se generan por el uso y consumo de las aplicaciones informáticas en Internet pueden ser similares a los que se recopilan de forma tradicional. Los archivos, por ejemplo, se han organizado mediante fichas que ofrecen una descripción de los objetos o documentos que atesoran; así se constituyen los metadatos que no son más que datos que describen otros datos. Pero, a diferencia de los archivos institucionalizados, Internet permite a los usuarios proporcionar *tags*, *hashtags* o etiquetas sin ninguna imposición (aunque es cierto que algunas herramientas o aplicaciones pueden sugerirlos). Los metadatos en el entorno de Internet se generan de abajo a arriba en actos cotidianos; ocurre así cuando ‘etiquetamos’ una foto en Instagram o Facebook, o categorizamos un video en YouTube. Sin embargo, Gehl advierte que los proyectos de ‘inteligencia colectiva’, dado que están estructurados por una empresa con ánimo de lucro, conllevan un ‘riesgo colectivo’. Una actividad, configurada como democrática, permite a las corporaciones explotar el trabajo de los usuarios.

Siguiendo la categorización de Beer y Burrows (2013) que distingue cuatro tipos de acciones que generan datos en Internet, debemos referirnos también a lo creado mientras la gente juega, se divierte e interactúa en la red. El Internet se ha convertido en un gran ‘ludódromo’ cultural que genera nuevos datos y documentos. Quizá el ejemplo más característico sean los *memes* que se difunden por Whatsapp y los productos de reciclaje audiovisual que se alojan en YouTube, Instagram y TikTok. Los memes han adquirido tanta relevancia que existen iniciativas como la página *Know Your Meme* que se define como una *Internet Meme Database* y que recopila, y por lo tanto archiva, estos productos informales, efímeros, reciclados, de denuncia, etc.

5. Conclusiones

En la introducción a este trabajo me planteaba la reflexión sobre algunos fenómenos producidos como consecuencia del proceso de digitalización de las actividades cotidianas y, sobre todo, de las relacionadas con la difusión y el consumo de la música. El ‘giro archivístico’ se ha producido de forma paralela al desarrollo de los estudios sobre música popular y comparte con estos la necesidad de una mirada poliédrica que abarque diferentes disciplinas.

Los cambios operados en la Era Digital o de la Información han afectado a todos los campos del saber, entre ellos a las llamadas Humanidades Digitales. El estudio de la música en el siglo XXI debe, por tanto, adecuarse a las nuevas herramientas que nos permiten no solo digitalizar los materiales del pasado, sino desarrollar nuevos métodos de análisis sobre la forma en que la música se produce y se consume, su valor y su significación.

La industria musical ha sido dramáticamente reconfigurada en el contexto de la Sociedad Red (Castells 2006). De hecho, algunos autores indican que la reciente historia de la industria musical es representativa de la naturaleza y las dinámicas de una sociedad conectada (Nordgård 2018). La práctica de la música popular está fuertemente condicionada por la industria y, como muchas de las acciones cotidianas, está cada vez más

conducida digitalmente. De acuerdo con las tesis expuestas por Beer y Burrows (2013), los compromisos cotidianos con la cultura popular, facilitados por las transformaciones tecnológicas y culturales, han permitido acumular vastos conjuntos de subproductos que entran dentro de la noción de archivo. La cuestión principal que se nos plantea es cómo podemos aprovechar tan ingente cantidad de datos para la investigación social y, en concreto, para la música popular. Sin embargo, esta nueva forma de trabajar no ha hecho más que empezar.

A través de un análisis somero de estos procesos en tres aplicaciones muy relacionadas con las prácticas de la música popular contemporánea (Instagram, Spotify y YouTube), hemos tratado de ver cómo la gran cantidad de datos que se acumula debido a la interacción de los usuarios en las redes sociales y aplicaciones informáticas puede tener una nueva vida social.

La tecnología digital nos deja abierto un enorme campo para el análisis e interpretación de la música popular a través del archivo de unos datos que surgen mayoritariamente de las prácticas de consumo, de las relaciones, de las emociones y del juego; que, en unos casos se alimentan y retroalimentan; que pueden ser obtenidos unas veces de forma activa y consciente, otras mediante el uso de algoritmos de forma inconsciente.

Referencias bibliográficas

- Arce, Julio
2011 “El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española”. *Artefilosofía* 6, no. 11: 96-109. <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/600/556> (15.10.2022)
- Arce, Julio, María Gómez Quevedo y Ion Peruarena
1996 “La Biblioteca de la Fundación Marcelino Botín y Centro de Documentación Musical de Cantabria”. *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 3, no. 2: 83-105. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/49174> (15.10.2022)
- Auslander, Philip
2006 “Musical Personae”. *The Drama Review* 50, no. 1: 100-119. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>
- Bauman, Zygmunt
2007 *Vida de consumo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Beer, David y Roger Burrows
2013 “Popular culture, digital archives and the new social life of data”. *Theory, Culture & Society* 30, no. 4: 47-71. <https://doi.org/10.1177/0263276413476542>
- Burguess, Jean y Joshua Green
2009 *YouTube. Online video and participatory culture*. Cambridge: Polity Press.
- Castells, Manuel, ed.
2006 *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.

- Eriksson, María, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars y Patrick Wonderau
 2019 *Spotify teardown. Inside the black box of streaming music*. Cambridge: The MIT Press.
- Featherstone, Mike
 2006 “Archive”. *Theory, Culture & Society* 23, no. 2-3: 591-596.
<https://doi.org/10.1177/026327640602300210>
- García, Miguel A.
 2019 “El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología”. *Revista General de Información y Documentación* 29, no. 1: 107-125. <https://doi.org/10.5209/rgid.64553>
- Gehl, Robert
 2009 “YouTube as archive. Who will curate this digital Wunderkammer?” *International Journal of Cultural Studies* 12, no. 1: 43-60. <https://doi.org/10.1177/1367877908098854>
- Hernández Velasco, Irene
 2019 “Todos mentimos, a todas horas y a todo el mundo... menos a Google”. *BBC News*, 29 de marzo de 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47734853> (15.10.2022)
- Kummels, Ingrid
 2020 “Archivar aspiraciones entre México y EE.UU.: influencers, étnicos y el archivo dancístico zapotecos online”. En *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, Vol. 2, editado por Ingrid Kummels y Gisela Cánepa Koch. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- López González, Joaquín
 2010 “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión”. *Tripodos* 26: 53-66. <https://raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/187675>
- Malagón, Laura
 2020 “La emergencia del archivo insurgente. La música de Horizonte Fariano en escenarios en línea”. En *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, Vol. 2, editado por Ingrid Kummels y Gisela Cánepa Koch. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Marín López, Javier
 2020 “Musicología digital y América Latina: retos y modelos para una nueva cartografía del saber musicológico”. *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña* 52-53: 5-33.
<http://www.casa.co.cu/publicaciones/boletinmusica/52%2053/revista.html> (15.10.2022).
- Moreira, Aléxis de Carvalho
 2020 “Algoritmizando o Gosto: Análise da Playlist ‘Descobertas da Semana’ e Suas Perspectivas”. Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Salvador-BA - 1º a 10 de setembro de 2020. https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/lista_area_DT5-CI.htm (15.10.2022).
- Nicholson, Bob
 2013 “The digital turn: Exploring the methodological possibilities of digital newspaper archives”. *Media History* 19: 59-73. <https://doi.org/10.1080/13688804.2012.752963>
- Nordgård, Daniel
 2018 *The music business and digital impacts. Innovations and disruptions in the music industries*. Cham: Springer.

Rahman-Jones, Imran

- 2017 “Así nació y evolucionó el selfie (y no lo inventaron Paris Hilton y Britney Spears)”. *BBC News*, 20 de noviembre de 2017. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42060499> (15.09.2022)

Sánchez-Macedo, Jaime

- 2020 “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”. *Humanitas. Universidad Autónoma de Nuevo León. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos* 47, no. 4: 183-223. <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279> (15.10.2022).

Santini, Rose Marie

- 2020 *O algoritmo do gosto: os sistemas de recomendação on-line e seus impactos no mercado cultural*. Curitiba: Appris.

Wendt, Brooke

- 2014 *The allure of the selfie. Instagram and the new self-prtrait*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

El archivo como clave en la conformación de un canon: una lectura de la “Colección Miguel Franco” desde la archivística posmoderna

The Archive as a Key in the Conformation of a Canon:

A Reading of the “Colección Miguel Franco” from Postmodern Archivistics

Juliana Guerrero

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

<https://orcid.org/0000-0001-9134-6434>

julianaguerrero@gmail.com

Resumen: La “Colección Miguel Franco” alojada en la biblioteca del Museo de Arte Popular “José Hernández” (Buenos Aires, Argentina) es el archivo más importante del folclore musical argentino. Su creador, Miguel Franco fue un conductor radial que se convirtió en un referente indiscutido de su difusión durante lo que se conoce como el ‘boom del folclore’. Como producto de su labor, Franco confeccionó el archivo y así contribuyó a establecer un canon del folclore argentino. Este capítulo recupera lo que podría denominarse una perspectiva posmoderna de la archivística, con el fin de determinar cómo se conformó esta colección. Para cumplir con el objetivo, prestaré atención al posicionamiento que Franco tuvo en la escena folclórica, al papel que adquirieron las compañías discográficas, los anunciantes, las compañías radiales, los músicos y las audiencias. De esta manera, propongo una lectura de la colección centrándome en el contexto de su conformación, con el fin de develar las relaciones de poder que dieron forma a ese fondo documental y evaluar sus documentos y las narrativas asociadas al folclore musical.

Palabras clave: archivo musical; folclore; archivística posmoderna; Argentina.

Abstract: The “Colección Miguel Franco”, housed in the library of the Museo de Arte Popular “José Hernández” (Buenos Aires, Argentina), is the most important archive of Argentine folk music. Its founder, Miguel Franco was a radio presenter, who was an undisputed referent to its dissemination during the so-called ‘boom del folklore’. As a result of his work, Franco built the archive, thus contributing to the establishment of a canon of Argentine folk. This work recovers what could be called a postmodern perspective on archival science in order to determine how this collection was formed. To achieve this objective, I will pay attention to Franco’s position in the folk scene, the record companies’ role, the sponsors, the radio stations, the musicians, and the audiences. In this way, I propose a reading of the collection focusing on its composition context, unveiling the power relations that shaped this documentary collection, and evaluating its documents and the narratives associated with folk music.

Keywords: musical archive; folk music; postmodern archival science; Argentina.

1. Introducción

El consumo de la música folclórica argentina tuvo un período de auge durante los años sesenta del siglo pasado. Ello se evidenció, entre otras cosas, en su masiva difusión a través de la radio. Como parte de esa difusión se conformó un extenso archivo musical que perteneció a Miguel Franco. Tomando en consideración lo que puede denominarse la perspectiva posmoderna de la archivística, en este capítulo intento develar el modo en el que se conformó ese archivo.

La “Colección Miguel Franco”, alojada en la biblioteca del Museo de Arte Popular “José Hernández” (Buenos Aires, Argentina), es el archivo más importante de folclore musical argentino. Miguel Franco fue un presentador que estuvo al frente —durante más de cuatro décadas— de audiciones radiales dedicadas a esta música y se convirtió en un referente indiscutido de su divulgación. Su programa “Un alto en la huella”, emblemático en el escenario de los programas dedicados al folclore, se emitió en las principales radios de Buenos Aires entre las décadas de 1950 y 1980. Por ese espacio transitaron los protagonistas del folclore musical argentino. Conforme desarrolló su labor, Franco creó un archivo que contiene guiones de su programa, fotografías de personalidades relacionadas con el folclore, diapositivas de domas y personajes asociados a esa actividad y discos de vinilo.

Teniendo en cuenta la corriente posmoderna de la archivística, presento la escena musical folclórica durante la década de 1960 e indago la conformación de este archivo. Aunque son pocos los datos que dejó Franco en su legado, con la complementación de otras fuentes, intento mostrar aspectos del archivo que dan cuenta del modo en que intervinieron distintos sujetos, los espacios de negociación de poder, la naturalización de la tradición folclórica y la relevancia del conductor radial. Ello permite revelar el aspecto procesual del archivo y hacer hincapié en los agentes que han intervenido en su conformación.

2. ¿Por qué prestar atención a la perspectiva posmoderna de la archivística?

En la última década del siglo XX, Jacques Derrida publicó una conferencia que se transformó en un hito sobre el concepto de archivo y su relación con el pasado.¹ En su libro *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, el filósofo francés pone en tensión los principios del archivo (el comienzo y el mandato) y su destrucción. A la concepción etimológica, de acuerdo con la cual el archivo es “el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas comienzan [...], más también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado” (Derrida 1997, 9), el filósofo incorpora su ‘mal’, tomando las palabras de Freud: “pulsión de muerte, bien pulsión de agresión, o pulsión de destrucción” (1997, 18). El mal consiste en aquello que “amenaza toda principalidad, toda primacía arcóntica, todo deseo de archivo” (1997, 20). Como explica

1 Como señala Virginia Castro, cabe tener en cuenta que: “la preocupación por la noción de ‘archivo’ por parte de Derrida no comienza en 1994, sino que [se] articula directamente con una serie de preocupaciones y desarrollos previos alrededor del estatus de la escritura, la inestabilidad del texto y de la relación texto-productor, la dialéctica presencia-ausencia, los conceptos de *différance*, trazo, inscripción, origen” (2019, 154).

Marlene Manoff (2004), Derrida manifiesta que el psicoanálisis freudiano ofrece una teoría del archivo basada en dos fuerzas en conflicto. Una es la conservación o unidad de archivo, que está vinculada al principio del placer, y la otra es la pulsión de muerte. En esta formulación, se vinculan el pasado, el presente y el futuro; el archivo conserva los registros del pasado y encarna la promesa del presente al futuro.

El interés por los archivos ha sido desde entonces de carácter multidisciplinar. Por ejemplo, unos años antes a la famosa conferencia de Derrida, la historiadora Arlette Farge reflexiona en torno a la fiabilidad respecto del contenido de un archivo y señala:

Lo importante no es saber si los hechos referidos tuvieron lugar exactamente de esa forma, sino comprender cómo se articuló la narración entre un poder que la obligaba a ello, un deseo de convencer y una práctica de las palabras de la que se puede intentar saber si adopta o no modelos culturales ambientales (1991, 26).²

Sobre esta concepción que vincula la narración, la ficción y el poder agrega:

[...] el documento, el texto o el archivo no son la prueba definitiva de una verdad cualquiera, sino el montículo ineludible cuyo sentido se tiene que construir después, a través de cuestionamientos específicos (Farge 1991, 78).³

Esta manera de concebir el archivo le otorga a éste un nuevo sentido:

Ahí está la riqueza del archivo; en no reducirse a la descripción de lo social, en comprender cómo una población se piensa a sí misma y produce constantemente inteligencia e inteligibilidad en pos de un sentido que descubre y fabrica a medida que vive situaciones (Farge 1991, 79).⁴

El cuestionamiento sobre lo que el archivo incluye y al mismo tiempo excluye, el valor y la fiabilidad que puede tener su contenido; en definitiva, cómo se construye el archivo, está en consonancia con la corriente de pensamiento posmoderno propia de la época. La complejidad de definir el posmodernismo ha sido señalada por varios autores, entre los que se encuentra Andreas Huyssen (1987).⁵ En esta oportunidad y para no correr el foco del trabajo, solo me limitaré a un planteo esquemático en el que es posible

2 “L’important n’est plus ici de savoir si les faits racontés ont eu exactement lieu de cette façon, mais de comprendre comment la narration s’est articulée entre un pouvoir qui l’y oblige, un désir de convaincre et une pratique des mots dont on peut chercher à savoir si elle emprunte ou non des modèles culturels ambiants” (1989, 39).

3 “[...] le document, le texte ou l’archive ne sont pas la preuve définitive d’une vérité quelconque, mais butte témoin incontournable dont le sens est à bâtir ensuite par des questionnements spécifiques [...]” (1989, 121).

4 En la versión original en francés: “Là est la richesse de l’archive: n’en point rester à la description du social, comprendre comment une population se pense elle-même et produit constamment de l’intelligence et de l’intelligible à la recherche d’un sens qu’elle découvre et fabrique au fur et à mesure des situations qu’elle vit” (1989, 123).

5 Al comienzo de su ensayo “Guía del postmodernismo”, Huyssen afirma que: “No trataré de definir el postmodernismo en lo que es. El término ‘postmodernismo’ nos pone en guardia contra tales pretensiones, en la medida en que plantea el fenómeno como relacional. El modernismo, aquello respecto de lo que rompe el postmodernismo, sigue inscripto en la palabra con la que denominamos nuestro distanciamiento” (1987, v).

afirmar –como lo define Jean-François Lyotard (2018)– que lo posmoderno se refiere a la incredulidad hacia las metanarrativas.⁶ Volveré sobre este punto más adelante.

Ahora bien, mientras se desarrolla esta preocupación por los archivos en las ciencias sociales y humanidades, también la archivística a fines del siglo XX y comienzos del XXI adopta una nueva perspectiva, que obliga a repensar su práctica (Cook 2001b).⁷ El archivista canadiense Terry Cook (2001a) asegura que los posmodernistas buscan desnaturalizar lo que la sociedad asumió como natural sin cuestionamientos, aquello que ha sido aceptado como normal, racional y probado. De allí que este autor caracterice la archivística posmoderna centrándose en el contexto que conlleva el contenido, en las relaciones de poder que conforman el patrimonio documental y en la estructura del documento,⁸ en los sistemas de información y las convenciones narrativas; todos ellos como elementos más importantes que el contenido informativo. De acuerdo a esta nueva concepción, la acción del archivista determina el contenido del archivo, es decir, selecciona los registros que lo conforman dejando fuera otros que podrían haber sido parte.⁹ Siguiendo a Cook (2001a), ningún texto es un subproducto inocente de la acción personal, sino más bien un producto construido. Los documentos son formas de narración. Esto es, no hay una narrativa en una serie o colección de registros, sino varias narrativas, diferentes historias sirviendo a muchos propósitos para muchas audiencias, a través del tiempo y el espacio. Así pues, los documentos son dinámicos, no estáticos. En síntesis, el archivo se concibe cada vez más “como el sitio donde la memoria social ha sido (y es) construida [por medio] de las metanarrativas de los poderosos, y especialmente del estado”¹⁰ (Cook 2001a, 27). Con ello quiere decir que el significado es relativo al contexto de la creación del registro, que detrás del texto se ocultan muchos otros

6 En su libro *La condición posmoderna* afirma: “Simplificando al máximo, se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos”. Y más adelante amplía: “El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores” (Lyotard 2018, introd.).

7 El trabajo de Duff y Harris (2002) realiza un repaso esclarecedor sobre la práctica archivística. En este sentido los autores identifican tres corrientes que han tendido a fluir una sobre otra. La primera está vinculada a los orígenes del Iluminismo: “The archivist’s role in relation to records is to reveal their meaning and significance –not to participate in the construction of meanings– through the exercise of intellectual control” (264). La segunda corriente comprende el período desde 1940 hasta 1990 en la que el archivo es concebido como una pequeña parte de un todo. “This stream has focused on processes of selection and appraisal, implicitly –and sometimes explicitly– questioning the assumptions informing the traditional stream” (264). La tercera comienza en la última década del siglo XX y se denomina posmodernista. “This stream drew on a discourse far broader than the narrowly archival –although, significantly (and pre-eminently in the work of Terry Cook), it also drew on elements of the ‘selection/appraisal stream’ within archival discourse– and brought to debates around archival description a range of new questions” (264).

8 A lo largo del texto existe cierta ambigüedad con el uso de los términos ‘documento’ y ‘registro’, empleándolos la mayoría de las veces como sinónimos.

9 Esta perspectiva de Cook coincide con la afirmación de Derrida, según la cual “los archivistas producen archivo” (Castro 2019, 155).

10 “[...] as the site where social memory has been (and is) constructed [...] of the metanarratives of the powerful, and especially of the state”. Todas las traducciones son mías.

textos y que la mediación del archivista en el establecimiento de normas, la realización de evaluaciones, la orientación de las adquisiciones, la imposición de órdenes de disposición y la creación de descripciones lógicas y el fomento de determinados tipos de conservación, utilización y programación pública, es de vital importancia para dar forma a ese significado. Esto conlleva un cuestionamiento de los discursos únicos, hegemónicos e inalterables que se le atribuían a los documentos de los archivos. Estos cambios fueron tan significativos en la archivística, que Cook asegura que el historiador se transforma en un intérprete de textos en tanto signos semióticos de significados ocultos más que como evidencia documental de negociaciones pasadas (Cook 2001a).¹¹

A principios del siglo XXI, entonces, el pensamiento posmoderno desafió a la ciencia de la archivística a repensar algunas de sus conceptualizaciones. De allí que Cook proponga “un cambio en la consideración de los registros como productos pasivos de la actividad humana o administrativa y pasar a considerarlos como agentes activos en la formación de la memoria humana y organizativa” (2001b, 4),¹² es decir, los archivos “no son depósitos pasivos de cosas viejas, sino sitios activos donde el poder social se negocia, impugna, confirma” (Cook y Schwartz 2002, 172).¹³ Dicho en otras palabras y con mayor precisión: dejar de concebir los archivos como objetos estáticos y en su lugar, comprenderlos como objetos dinámicos, productos de la agencia y las decisiones de los sujetos que intervinieron en su conformación.¹⁴ Esta nueva manera de concebir el archivo, afirma Cook (2001b), implica un pasaje del texto al contexto, de un universal absoluto a un anclaje en tiempo y espacio.

Otro de los aportes en esta perspectiva es el de Eric Ketelaar (2001). Según el autor, los documentos, los sistemas de archivos y las instituciones que los albergan contienen narraciones tácitas que deben ser de-construidas para comprender los significados de los archivos. El autor acuña el término “archivalización” [*archivalization*], para remitir a un proceso anterior a la archivación [*archiving*] (el acto de creación de un documento), que hace referencia a “la elección consciente o inconsciente (determinada por factores

11 A pesar del problema de la definición del término, puesto que “posmodernismo es varias cosas a la vez” (Cook 2001a, 19), Cook advierte que los archivistas no deberían descartar el posmodernismo por cuatro razones: 1) el posmodernismo impregna el espíritu de la época, 2) el posmodernismo está tan extendido en la formación académica de Norteamérica que los nuevos archivistas deben tratar de entender y acomodar este marco, 3) una gran cantidad de publicaciones académicas exploran los desafíos que las ideas posmodernistas presentan a los archivos y 4) los escritores posmodernistas están empezando a abordar los archivos directamente en sus escritos.

12 “[...] a shift away from looking at records as the passive products of human or administrative activity and towards considering records as active agents themselves in the formation of human and organizational memory”.

13 “[...] are not passive storehouses of old stuff, but active sites where social power is negotiated, contested, confirmed”.

14 Ontológicamente, un objeto no tiene agencia, por lo que esta nueva conceptualización más que considerar a los archivos como agentes, presta atención al aspecto procesual de su conformación y a observar cuales fueron los condicionamientos que hicieron que un objeto pasara a ser parte de un archivo. En este sentido, se trata de un cambio de punto de vista, pues se pasa del archivo entendido como objeto al lugar del archivista, que realiza acciones conscientes o no. De allí que tendrán importancia esas acciones.

sociales y culturales) de considerar algo digno de ser archivado” (Ketelaar 2001, 133).¹⁵ La aceptación de la existencia de estos procesos junto con la consideración de los cambios tecnológicos que modifican lo que es susceptible de ser archivado y los contextos sociales, culturales, políticos, económicos y religiosos que determinan las narrativas tácitas—asegura el autor—, implica admitir que no existe un único significado o verdad, sino muchos, ninguno mejor que otro, y ello, en definitiva, es lo que permite interrogar la “genealogía semántica del archivo” (Ketelaar 2001, 141).

En esta línea de pensamiento, Diana Taylor relaciona el significado y el valor de los archivos con un tiempo y lugar determinados. En sus propias palabras:

Lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los ítems que contiene son interpretados, incluso corporalizados [*embodied*]. Los huesos pueden permanecer siendo los mismos, aunque su historia pueda cambiar dependiendo del paleontólogo o antropólogo forense que los examine (2003, 19).¹⁶

Esto marca, para la autora, el carácter dinámico del archivo. Desde ese enfoque, más adelante, Taylor derriba algunos mitos vinculados a éste, entre los que se pueden mencionar el carácter no mediado y la resistencia de los archivos a los cambios, la corruptibilidad y la manipulación política.

Mike Featherstone (2006), por su parte, señala lo que el archivista incluye y —al mismo tiempo— excluye al conformar el archivo:

Está claro que la mirada del archivista depende de una estética de la percepción, una mirada discriminatoria, a través de la cual un evento puede ser aislado de la masa de detalles y se le puede dar un significado. Un proceso de descubrimiento, que puede depender del azar y ser comparado con la adivinación. En resumen, el archivo es el lugar potencial de descubrimiento, aunque este descubrimiento, la constitución de hechos significantes, o eventos históricos, depende del estado contingente de los fragmentos que encontraron su camino en el archivo, mientras que gran parte de la fuente material contemporánea, la supuesta clave de la riqueza de la cultura vivida y de la vida cotidiana de la que surgió como registros imperfectos, yace destruida o en el mejor de los casos, sin descubrir (Featherstone 2006, 594).¹⁷

En relación con el vínculo entre los archivos y el poder, se destaca el aporte de David Zeitlyn (2012) en su artículo “Anthropology in and of the archives: Possible futures and contingents pasts”. El autor concibe los archivos como instrumentos de poder hegemónico.

15 “[...] the conscious or unconscious choice (determined by social and cultural factors) to consider something worth archiving”.

16 “What changes over time is the value, relevance, or meaning of the archive, how the items it contains get interpreted, even embodied. Bones might remain the same, even though their story may change, depending on the palaeontologist or forensic anthropologist who examines them”.

17 “[...] it is clear that the archivist’s gaze depends upon the aesthetics of perception, a discriminating gaze, through which an event can be isolated out of the mass of detail and accorded significance. A process of discovery, which can depend upon chance and be likened to divination. In short, the archive is the potential place of discovery, yet this discovery, the constitution of significant facts, or historical events, depends upon the contingent status of the fragments that found their way into the archive, while much of the fellow contemporary source material, the alleged key to the richness of lived culture and everyday life from which it arose as imperfect recordings, lies destroyed or at best undiscovered”.

Basado en los trabajos de Michel Foucault, Zeitlyn explica cómo los archivos pueden ser utilizados para reprimir, sobornar y controlar grupos. El proceso de archivación es un instrumento de poder, en el que el archivista decide qué se archiva y qué no; en otras palabras, que parte del mundo es o no archivo. Es por ello que una lectura rigurosa y asidua de los archivos –asegura Zeitlyn– permite remover voces ocultas o silenciadas.

En síntesis, según expone Eric Ketelaar (2017), en los últimos veinte años se produjeron ‘giros’ [*turns*] y ‘vueltas’ [*returns*] entre la ciencia de la archivística y otras disciplinas. En varias de ellas como la antropología, la sociología, la filosofía y los estudios culturales, entre otras, se produjo un primer ‘giro archivístico’ [*archival turn*], que implicó un nuevo concepto de archivo. Se trata fundamentalmente de “un movimiento [que pasó] de [considerar los] archivos como fuentes a [pensar los] archivos como sitios epistemológicos y resultados de prácticas culturales” (2017, 228).¹⁸ Eso dio lugar a otro giro archivístico, el cual consiste en concebir el archivo como una metáfora. Es decir, “en lugar de ver el archivo ‘como lo que es’, algo es visto ‘como archivo’”.¹⁹ A partir de ello, sostiene el autor, es posible comprender ‘cualquier cosa’ como un archivo (Ketelaar da como ejemplos una ciudad, el cuerpo y una colonia, los cuales pueden ser estudiados bajo la lupa archivística). A su vez, producto de los efectos de este acercamiento multidisciplinar, Ketelaar (2017) reconoce que se produjeron en la archivística ‘vueltas archivísticas’ [*archival returns*]. Esto es, los giros en otras disciplinas generaron un cuestionamiento sobre la ontología y la metodología, que guiaban desde el siglo XIX el campo de la archivística y eso provocó que esta última adoptara y adaptara algunos conceptos. Entre estas ‘vueltas’ menciona el ‘giro lingüístico’ (que no solo evalúa el texto en términos de qué significa sino en cómo opera), ‘el giro social’ (que concibe el archivo en tanto agencia de almacenamiento y también proceso, práctica social y cultural mediada), el ‘giro performativo’ (el cual atribuye un carácter transformador al registro, marca una diferencia en su estado antes y después) y el ‘giro representacional’ (concibe que las prácticas archivísticas son prácticas representacionales). Además, dentro de los cambios producidos en la archivística, señala la importancia de estudiar el carácter procesual de los archivos y de hacer hincapié en los sujetos que intervienen en su conformación y transformación. Entre otras características, se destaca el rol activo de quienes seleccionan, manipulan, conservan y preservan los documentos de un archivo. En sus palabras:

[...] un archivo y la archivación son mucho más que el almacenamiento de un documento. El archivo es el proceso y el producto de la formación continua de registros: desde la creación y captura de documentos en el sistema de registro, hasta su gestión, eliminación, uso y pluralización en la sociedad, y todo ello en contextos siempre cambiantes y siempre construidos (Ketelaar 2017, 237).²⁰

18 En el original: “a move from archives as sources to archives as epistemological sites and the outcome of cultural practices”.

19 “[...] instead of viewing archive(s) ‘as it is,’ something is viewed ‘as archive’” (2017, 238).

20 “[...] an archive and archiving are much more than the storage of a document. Archiving is the process and product of continuous record formation: to and from creation and capture of documents into the recordkeeping system, to their management, disposal, use, and pluralisation into society – and all this in ever changing and ever constructed contexts”.

Ahora bien, la perspectiva posmoderna abre un abanico de críticas sobre los rasgos del archivo que hacen difícil volver a la postura positivista que imperó en la disciplina.²¹ Ciertamente, la nueva perspectiva cuestiona los discursos hegemónicos, la mirada unívoca, los poderes que conlleva un archivo y sus límites, y ello permite redescubrir y reflexionar sobre lo que hemos archivado. Sin embargo, este giro copernicano en la archivística pretende develar condiciones y características de los archivos que a veces son imposibles de rastrear. El trabajo arqueológico que algunos archivos requieren, por ejemplo, para conocer su génesis, no plantea más que dudas e interrogantes que no se pueden resolver: ¿cómo identificar aquello que impulsó al archivista a guardar un documento y no otro? Cuando los registros en el archivo carecen de metadatos, ¿cómo reponer la archivalización? ¿Cómo rastrear las voces silenciadas cuando no hay ningún indicio de ellas? Estas limitaciones afectan las narrativas tácitas del archivo que reclama Ketelaar (2001) y esas preguntas quedan sin responder. Como atenuante, en varias ocasiones, con el auxilio de fuentes exógenas es posible dar cuenta de algunas características del archivo.

A pesar de identificar esas limitaciones, es indudable la importancia de la perspectiva posmoderna de la archivística –producto también del diálogo multidisciplinar antes descrito–, para brindar una nueva aproximación a los archivos existentes. Es decir, la perspectiva posmoderna de los archivos ofrece un nuevo horizonte que desmantela relaciones de poder, denuncia invisibilizaciones, reclama una dimensión procesual y propone el carácter dinámico de los archivos. Además, llama a revelar cuáles fueron los condicionantes de su conformación.

Desde esta perspectiva hasta aquí descrita abordaré una lectura del archivo folclórico más importante de la Argentina, haciendo hincapié en su contexto. Esto es, intentaré reconstruir cómo se construyó la Colección Miguel Franco, atendiendo a los posibles cambios de valor que ha atravesado esa colección y trataré de identificar las distintas fuerzas de poder que intervinieron en la escena folklórica argentina, sin dejar de olvidar que esta caracterización es una narrativa más dentro una serie y que es producto de la contingencia de lo que el archivo nos ofrece, puesto que no siempre es posible recuperar lo que se ha perdido o no se ha conservado. Antes de comenzar con dicha lectura, presentaré algunos datos de la historia del folclore musical argentino, que permiten contextualizar el archivo.

3. El folclore musical argentino

Bajo la denominación ‘folclore’, en la Argentina se reúne un conjunto de géneros musicales –muchos de los cuales estuvieron asociados a danzas–. Si bien el término es polisémico,²² acuerdo con Ricardo Kaliman que: “[e]l folclore resultó, en consecuencia,

21 Un trabajo esclarecedor sobre la postura positivista del archivo es el de Ciaran Trace, en el que la autora afirma que: “Traditional premises in archival theory and practice hold that archival records are authentic as to procedure and impartial as to creation because they are created as a means for, and as a by-product of, action, and not for the sake of posterity” (2002, 137).

22 Para un desarrollo mayor cf. Guerrero (2014).

originalmente, de una apropiación de un cierto conjunto de prácticas populares por parte de los sectores intelectuales de las sociedades nacionales, para acomodarlos e interpretarlos en función de sus propias categorías y sus propias necesidades históricas” (2004, 27). En concreto, con el término ‘folclore’ me refiero a las prácticas musicales, que derivadas de otras de origen rural, “ingresaron a los circuitos urbanos y modernos y se difundieron a lo largo de las sociedades nacionales en general” (Kaliman 2004, 28).

Un repaso breve por la historia de la Argentina da cuenta que luego del proceso de organización en la segunda mitad del siglo XIX, los campesinos fueron considerados “las bases de una floreciente argentinidad” (Kaliman 2004, 32). Tal como señala Oscar Chamosa: “El campesino varón, antes reprobado por su falta de civilidad, se convirtió en poseedor de una sabiduría natural” (2012, 27). Fue así que, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, la región del Noroeste se transformó en “la mejor candidata a título honorífico de cuna de la argentinidad” (Chamosa 2012, 46) y como consecuencia ello y con el apoyo del Estado,²³ se difundieron principalmente géneros como la zamba, la chacarera, el gato, la milonga, la vidala, la huella, la cueca y la tonada. Algunos de estos géneros eran también repertorio de la región pampeana. Para completar el mapa folclórico, con el correr de los años se introdujeron, aunque en menor medida, el chamamé, el rasguido doble, el valseado y el schottis, todos estos de la región del Nordeste.

A fines de la década de 1950 y en los primeros años de la década siguiente, el folclore en Argentina atravesó un período de auge, que se conoció como el ‘boom del folclore’. A la emergencia de este fenómeno ayudaron la masiva migración interna de una clase trabajadora de otras provincias hacia Buenos Aires, el proceso de urbanización e industrialización y la expansión de los medios masivos de comunicación –la radio, el cine, el disco y la televisión–. Tal como señala Claudio Díaz, los espacios de consagración del folclore fueron las revistas especializadas, las audiciones de radio y TV, las peñas,²⁴ y los festivales –fundamentalmente el de Cosquín²⁵ (2018, 104)–. De esta manera el folclore se transformó en una de las músicas populares que mayor audiencia cautivaba junto con el tango. Aunque no fue la única, la revista *Folklore*, que se editó entre 1961 y 1981, fue la publicación más emblemática dedicada a la divulgación de esta música. Dirigida sucesivamente por Félix Luna, Julio Márbiz y Blanca Rébori, y editada por Alberto y Ricardo Honegger, *Folklore* sirvió de plataforma de comunicación, acogida y consagración de los músicos folclóricos. La difusión del folclore por radio también creció considerablemente: “En 1962 se constataba un promedio de 16 espacios diarios dedicados al ‘folclore’ y en mayo de 1963 se llega al pico de los 22,

23 En el año 1921 se “llevó a cabo un ambicioso proyecto de relevamiento folclórico conocido como la Encuesta Nacional de Folclore. La idea consistía en solicitar al personal de cada escuela rural dependiente del Consejo que indaguen sobre la cultura tradicional de las inmediaciones de la escuela” (Chamosa 2012, 50-51).

24 En el ámbito folclórico, la peña es un evento en el que se reúne un grupo de personas en el cual participan conjuntamente para hacer, escuchar y bailar música.

25 Se refiere al festival de folclore más importante que se realiza en Argentina ininterrumpidamente desde el año 1961 en la ciudad de Cosquín, provincia de Córdoba.

decreciendo luego (mayo de 1964: 19; diciembre del mismo año: 17)” (Gravano 1985, 121). Como se dijo al comienzo, en el mundo radial, la figura de Miguel Franco fue decisiva para la difusión del folclore. Durante más de cuatro décadas, su programa, que formó parte de la programación de distintas emisoras, permitió la divulgación de una enorme cantidad de músicos y de repertorio que conformaban el folclore musical argentino.

En cuanto a la televisión, se destacó el ciclo “Guitarreada” emitido por canal 13, en el que se realizaban concursos de aficionados de gran repercusión. De acuerdo con Ariel Gravano:

Es importante destacar que –salvo el caso de Víctor Heredia– de estos eventos no surge ningún artista que llegue a ser figura pues, una pauta marcada por estos tiempos es que la verdadera realimentación del fenómeno ‘folklore’ provendrá irremediamente del interior de la República (1985, 121).

La difusión y el consumo que tuvo el folclore en los años sesenta se produjeron no solo por acciones propias de la industria y los protagonistas de esa escena musical, sino también por políticas estatales de la década anterior. Matthew Karush afirma que:

La música folclórica se había beneficiado, sin dudas, del auspicio oficial durante los años peronistas;²⁶ las leyes que requerían la inclusión del género [folclórico] en la radio y en eventos en vivo, así como los subsidios financieros discretos fueron los factores centrales para la consolidación del género (2013, 270).

Evidentemente, el poder político tuvo injerencia decisiva en este fenómeno y esas disposiciones no se circunscribieron a un partido o movimiento. Un dato significativo muestra la trascendencia de las mismas:

En 1956, el joven músico folklórico Ariel Ramírez empezó a tocar en las reuniones de los comités pro-Frondizi. En una de estas reuniones conoció al periodista e historiador Félix Luna, y ambos formaron una asociación musical. Trabajando con Ramírez, Luna escribió lo que llamó después ‘letras obscuramente partidistas’ para melodías folklóricas conocidas, creando así canciones que Frondizi usó durante la campaña. El folclore servía muy bien para este proyecto político. A diferencia del tango, que se asociaba con la ciudad capital, el folclore criollo incluía ritmos de muchas partes del país. Así, Luna le dijo a Frondizi que el candidato debía su éxito en Corrientes al chamamé que le había escrito (Luna 2009, 59). Además, la música folclórica, gracias al apoyo oficial del gobierno peronista, formaba parte del plan de estudios en las escuelas y era un símbolo aceptado de la identidad nacional argentina. La popularidad del folclore atravesaba las fronteras partidarias y de clase, uniendo a trabajadores peronistas con antiperonistas de clase media, tal como Frondizi quiso hacer en la esfera política (Karush 2019, 203).

Este vínculo entre lo musical y lo político está en concomitancia con tres tipos de valor que Díaz (2018) identifica en el campo del folclore. El primero es el valor como conocimiento y fidelidad a las tradiciones (que podría leerse como un valor simbólico), el segundo es el valor comercial del que también formó parte el folclore (en este caso, económico), y último, el valor político y de las identidades, que presenta un escenario

26 Hace referencia a las presidencias de Juan Domingo Perón, entre 1946 y 1955.

de pujas, afirmaciones y contradicciones (que remite a lo social y político). Todos ellos estaban en tensión y reflejaban luchas de poder, intereses comerciales, gustos estéticos y pujas por un reconocimiento.

4. Miguel Franco y la conformación de su archivo

Como se anticipó en el apartado anterior, dentro de la escena musical del folclore argentino, Nedo Miguel Bearzotti Franco (1922-1989), conocido como Miguel Franco, se destacó como animador, presentador y conductor, que lideró las audiciones radiales. Su programa “Un alto en la huella” se emitió en las radios Splendid, Rivadavia, Argentina y El mundo,²⁷ y propició un espacio en el que pudieron visibilizarse los músicos del folclore argentino.

Mientras trabajaba como camionero, a mediados de los años cuarenta, Franco soñaba con ser recitador y ello lo llevó a trabajar como locutor. Ya en 1946, radicado en Buenos Aires, comenzó a presentar números en Parque Goal, un varieté de la época. Poco tiempo después ingresó a radio Antártida, en la que debutó como locutor, a pesar de no tener estudios en la profesión. Al año siguiente, en radio Argentina, se creó el programa emblemático “Un alto en la huella”, del que fue conductor. De aquel entonces, Franco recordaba:

Los libretos eran de Nolo Gildo, así como la idea del título, y giraban alrededor de los diálogos de dos personajes: el tata [abuelo] viejo, que lo hacía un gran locutor que ahora se jubiló, Ernesto Sánchez Uriarte; y yo, que hacía al gurisito [hombre joven] travieso. Esta estructura, con los guiones hermosos y emocionados de Nolo Gildo, duró muchos años (*Folklore* 1979, vol. 296, 6).

Más precisamente, quince años. Luego, Franco convirtió ese programa en uno más libre, con “improvisación y trabajo sobre el material del momento” (*Folklore* 1979, vol. 296, 6). Aunque no se han podido reconstruir con precisión las fechas,

[...] su labor continuó en otras emisoras como LR 4 “Radio Splendid”, LS 5 “Radio Rivadavia”, y LR 1 “Radio El Mundo” con programas como “Chispazos de tradición”, “Surcos estelares Hanomag” y “Las alegres fiestas gauchas”. Fueron sus colaboradores más cercanos Isabel Marconi, Luis Rodríguez Armesto, Ricardo Basalo, “El Yacaré” Molina, Luis Tasser y Ascencio Hiquis,²⁸ hasta 1989, año de su muerte.

La “Colección Miguel Franco”, que está albergada en la biblioteca del Museo de Arte Popular “José Hernández”, es el legado que sus familiares donaron luego de su muerte. La misma está compuesta por: 2900 discos de larga duración, 25 discos de 78 rpm. y

27 A fin de la década de 1940, las emisoras principales de la ciudad de Buenos Aires eran Radio Belgrano, Radio Splendid y Radio El mundo. Según explica Andrea Matallana, era “evidente que tenían una programación que las distinguía claramente entre sí. *Belgrano* era considerada una emisora popular, con artistas populares, una buena cantidad de números cómicos y programas musicales de música característica y tangos. *El Mundo* era, en comparación, una emisora *culta*, con artistas prestigiosos radioteatros dramáticos, ciclos de conferencias, música clásica y transmisiones desde los teatros. *Splendid*, que había sido uno de los escenarios de difusión del tango, comenzó a matizar su programación con radioteatros dramáticos y románticos, y además incorporó otros estilos musicales y números cómicos” (2006, 111-112).

28 Recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/museos/museo-de-arte-popular-jose-herandez/noticias/miguel-franco-en-el-dia-de-la-radio> (30.11.2020).

100 casetes –todos ellos de música folclórica–, 13 cintas magnetofónicas –sin identificar–, 145 guiones de su programa radial (que corresponden al período 1966-1971), alrededor de 600 fotografías de personalidades relacionadas con esa música, 200 diapositivas de domas y personajes asociados a esa actividad y un centenar de libros y otras publicaciones también relacionados con el folclore. Este vasto material fue inventariado y posteriormente los discos de larga duración fueron catalogados y digitalizados.²⁹ El cambio de soporte –del analógico al digital– permite al público en general la consulta en sala de dicho material. En cuanto a las imágenes –ya sean fotografías o diapositivas– y los guiones radiales, no han sido catalogados ni fueron entregados con información adicional, por lo que no se dispone de metadatos. En el caso de las primeras, su falta de información sobre fechas, lugares y sujetos que se encuentran retratados dificulta la identificación de los mismos y no permite precisar las fechas en las que fueron tomadas. En muchos casos se convierten, entonces, en rostros anónimos de esa historia. Los guiones, por su parte, poseen una identificación precisa de fecha y, en algunos casos, de la radio en la que se emitiría el programa; aunque se trata más de bocetos y no contienen, por ejemplo, los nombres de las obras musicales que se emitían en cada uno, ya fuera a través del disco o de una presentación en vivo. La contemporaneidad de la conformación de este archivo –durante la segunda mitad del siglo pasado– aún alienta la expectativa de que se pueda llevar a cabo la tarea de reconocimiento e identificación de los sujetos fotografiados por parte de testigos o especialistas.

A pesar de estas dificultades, las características del archivo permiten identificar, al menos, tres ‘momentos’ diferentes si se concibe el archivo como proceso, según la propuesta de Ketelaar. El primero, de índole privado, remite al período de su conformación. En el momento de su constitución, Miguel Franco reunía materiales para la difusión de su programa radial, mientras aunaba registros visuales de sus actividades en domas y jineteadas. Ello se mantuvo junto con los materiales impresos vinculados a su labor, ya fueran los guiones de sus programas y los libros y publicaciones sobre folclore argentino. En un plano especulativo es posible inferir que Franco juntaba ese material para su tarea cotidiana, al tiempo que atesoraba aquello que para él tenía un valor. El segundo momento de este archivo se constituye cuando pasó de un espacio privado a uno público. La donación por parte de la familia a una institución estatal instaura un pasaje de lo privado a lo público y allí se constituye como un legado del tiempo pasado, que comienza a formar parte de la historia del arte popular. En esta instancia empieza una tarea de clasificación, ordenamiento, preservación, digitalización y difusión de ese material por parte del Museo y ello le imprime un valor patrimonial. Todo el material fotográfico y los guiones radiales atravesaron un tratamiento especial de conservación, a partir del cual se guardan en reservorios específicos que los protegen de posibles daños

29 Esta tarea formó parte de un proyecto de modernización de la Secretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (de la que depende el Museo de Arte Popular) entre los años 2005 y 2008, en el cual participé.

ambientales. Asimismo, en esta etapa, se realizaron copias del material para evitar el desgaste y el deterioro de los originales durante su manipulación y difusión.

El tercer momento es el actual, su lectura en este trabajo, y se refiere al análisis de dicho archivo. A diferencia de una conceptualización positivista de la archivística, si se adopta la perspectiva posmoderna arriba desarrollada, ahora busco indagar sobre parte de la historia del folclore musical argentino, con la convicción de que allí pesa tanto su contenido como lo que fue descartado, olvidado o no considerado. Tal vez mi lectura se entremezcle en el futuro con una serie de narraciones que se construyan con otros estudios de este archivo. En estos tres momentos participaron distintos sujetos, aunque el archivo no posee demasiados rastros de cada intervención. A falta de esa información, para poder caracterizar la Colección Miguel Franco y develar, aunque sea parcialmente, cuáles fueron los entretelones que dieron lugar a que se conformara este archivo, recurriré a otras fuentes.

Una entrevista realizada por la revista *Folklore* a tres animadores activos en los años sesenta, Miguel Franco, Luis Rodríguez Armesto y Mario Jorge Acuña, proporciona un primer rastro. Acuña reconocía que los locutores podían manifestar simpatía y admiración por algunos artistas, postergando a otros, al mismo tiempo que los festivales, audiciones en vivo y reportajes eran otros de los factores de promoción (*Folklore* 1966, vol. 136, 8). En este mismo sentido, Franco afirmaba que él había promocionado nuevas figuras que luego fueron exitosas, tales como Los Chalchaleros, Los Quilla Huasi y Horacio Guarany. Por su parte, Rodríguez Armesto admitía que había intereses económicos por parte de algunas empresas interesadas en el éxito y el reconocimiento de artistas. Franco aseguraba que daba preferencias en sus programaciones a lo que exigía el público (entendiendo esto como éxito comercial), a pesar de que también dejaba espacio a lo que él consideraba de 'calidad'. Además, admitía que la vinculación entre su audiencia y los sellos discográficos había permitido que algunos músicos se transformaran en figuras destacadas. Franco creía que era necesaria la colaboración de los sellos para mantener una audición, aunque el *disc-jockey* debía tener decisión y personalidad. En ese entonces, 1966, los animadores de programas radiales dedicados al folclore reconocían que estaba en aumento el tiempo dedicado a esa música en la radio argentina. En cuanto a la relación con la audiencia, Franco afirmaba que la repercusión de sus opiniones en el público se manifestaba a través de cartas, llamados telefónicos y el contacto directo en los festivales. Las dificultades que se mencionaban para llevar adelante un programa eran del orden comercial: conseguir apoyo de firmas, agencias, etcétera. Ello pone en evidencia el peso determinante de los distintos sujetos (músicos, conductores, programadores, empresarios, público, etcétera) en la difusión radial del folclore y, como consecuencia, en la conformación de este archivo.

Estas aseveraciones pueden complementarse con una mirada en detalle de la vasta cantidad de discos, en la que es posible identificar ejemplares de vinilo que cubren prácticamente la totalidad de la obra de algunos grupos y músicos folclóricos y, al mismo tiempo, una porción poco representativa de otros y hasta en algunos casos, ninguna grabación de folcloristas activos de aquella época. Un repaso por los sellos discográficos

de esos discos muestra que las cinco discográficas con más cantidad de ejemplares en la colección son Philips (338), RCA Víctor (310), Microfón (305), CBS (300) y EMI (298). Como menciona Emilio Portorrico “el auge o *boom* de la música popular argentina de raíz folklórica se produjo en un tiempo de transición tecnológica” (2015, 143). El pasaje del disco de 78 rpm al de larga duración hizo que:

[...] la industria discográfica pronto capitaliz[ara] ese auge implementando acciones que hoy llamamos de marketing o mercadeo: publicidad gráfica (avisos, fotos de cortesía, afiches), promoción de sus productos a través del pago –abierto o encubierto– de las pasadas de los discos en las radios, auspicio de programas de televisión o incluso organización de ‘festivales del disco’ (Portorrico 2015, 143).

Estas acciones, que coinciden con lo que señalaba Franco en la entrevista antes mencionada, estuvieron presentes en la conformación de su archivo.

Asimismo, en los guiones radiales se advierte que el auspiciante de su programa era la empresa de yerba mate *La hoja*. La yerba mate es un producto típico para infusión en la Argentina y el cono sur americano, y está claramente asociado al campo y la tradición gaucha, por lo que no desconcierta que una marca de la época hiciera publicidad tantos años en su programa. Una empresa a la que Franco agradecía era la agencia publicitaria “Berg, Henderson y compañía”. Por último, en la segunda mitad la década de 1960, Franco promocionaba cada semana un espectáculo que se denominaba “A lonja y guitarra” y que se desarrollaba en distintos pueblos de las provincias de Buenos Aires (Cañuelas, Balcarce, Cardales, Dean Funes, Pehuajó, Lobos, Ezeiza), Córdoba (Jesús María) y La Pampa (Victorica). Este espectáculo incluía jineteadas, domas de caballadas y presentaciones de canto y baile con artistas en vivo.

Sin lugar a dudas, el archivo que fue armando Franco con los discos que difundía en su programa, las fotos que quedaron como registro del paso por la radio de centenares de figuras del folclore y de participantes de los festivales de doma y música –en los cuales Franco era el presentador– y los libros sobre la temática, fue producto de un rol activo de los sujetos que intervinieron en el fenómeno: locutores, *disc-jockeys*, músicos, productores discográficos, empresarios publicitarios y de los medios de comunicación, audiencia, etcétera. Las decisiones de cada uno de ellos en mayor o menor medida dejaron una impronta en la escena folclórica. A partir de ella se conformó una ‘metanarrativa’, como señala Cook (2001a) en la perspectiva posmoderna de la archivística, que mostraba qué era folclore y qué no. Aun cuando no es posible reconstruir cuánto de ese material estuvo al aire de la radio ni cuántas reproducciones tuvo cada artista, en un estudio minucioso del contenido del archivo podría observarse cuáles fueron los ‘protagonistas’ de esa historia y quiénes no fueron incluidos; en definitiva, componer –al menos especulativamente– cuál fue el canon de la tradición folclórica argentina que se difundió a través de la radio.

El auge del folclore, como se dijo, tuvo su decadencia en la década de 1970 y entonces surgieron reflexiones como esta: “El éxito que tenía un programa como ‘Guitarreada’,

de Antonio Carrizo, por TV, podría volver a repetirse hoy, pero los medios están muy alejados de lo nativo y sobre todo la televisión” (*Folklore* 1979, vol. 296, 7). Los factores del ocaso señalados por Franco eran claros:

[...] más que factores folklóricos fueron factores humanos. En determinado momento, el canto nacional debido a su proyección, fue abordado también con un mensaje político. La política entra a tallar en el campo folklórico. Y allí viene una división: los cantores de protesta, los de la tan mentada canción con fundamento, y la otra canción: la del paisaje, la del recuerdo, la del amor. Ahí, en ese momento que fue de auge porque representó una etapa en las formas de expresión, se estaba gestando **la decadencia**, no del folklore sino **de la difusión folklórica**³⁰ (*Folklore* 1979, vol. 296, 7).

No dejaba dudas tampoco que, en su rol de difusor –y ‘archivista’, aunque de esto no fuera consciente–, sus elecciones estéticas –si retomamos las palabras de Featherstone (2006)– eran determinantes: “[...] el canto, **el verdadero canto**, que imita el canto del viento, de los pájaros; el canto del hombre, del trabajo” (*Folklore* 1979, vol. 296, 7).³¹ Mientras tanto esas elecciones se entremezclaban con posicionamientos ideológicos: “que el gobierno vea que hay gente que lo único que le interesa es que trascienda el cancionero de la tierra sin ninguna intención política” (*Folklore* 1979, vol. 296, 7).

Un último aporte para reconstruir la conformación de este archivo devela la magnitud que tuvo su programa radial y que se transformó con los años en una verdadera empresa:

Un alto en la huella pasa a ser algo más que un programa radial

[...] cuando pasa a acompañar el espectáculo de jineteada como figura secundaria [...] permitiendo que las grandes multitudes se acercasen a las fiestas camperas. Y esa salida se produjo hará unos quince años, a mediados de los años 60. [...] Así nació un hermoso espectáculo que es “A lonja y guitarra” [...] Yo [afirmaba Franco] encontré mi vocación en la locución, la animación y, más modestamente, en esta empresa que es “Un alto en la huella”. Que no hubiera llegado nunca a los 32 años de emisión [...] (*Folklore* 1979, vol. 296, 8).

Finalmente, y aunque seguramente esto requiera mayor desarrollo en un trabajo posterior, es importante señalar que el archivo de Miguel Franco evidencia, al menos, tres de los giros de la archivística posmoderna. Por un lado, el archivo fue decisivo en la conformación de esa escena cultural. La selección de Franco sobre la música folclórica existente (grabada o en vivo), para su programa de radio y su espectáculo “A lonja y guitarra”, prescribía el consumo musical en la radio argentina. Como señala Díaz (2018), el folclore también tiene un valor de fidelidad a las tradiciones y eso lo exudaba la colección de Franco. Por otro lado, el archivo tiene un carácter transformador en su performatividad. Esto es, los registros conservados por Franco de música grabada pasaron de ser el material de difusión que empleaba en su programa (en un

30 El destacado es mío.

31 El destacado es mío.

ámbito privado) a la colección más significativa de música folclórica que está conservada en Argentina, por su cantidad, grado de conservación e institucionalización (en el ámbito público), y de esa manera, en esa época se comenzó a formar un canon folclórico. Por último, la tarea archivística de Franco consiste en una práctica representacional. La escena musical folclórica no es la que quedó almacenada y conservada, sino en todo caso, una representación de aquello que sucedió en un tiempo y espacio del pasado.

5. Palabras finales

A lo largo de este trabajo he apelado a la perspectiva posmoderna propuesta por la archivística y presentado una lectura de la “Colección Miguel Franco”, centrándome en el contexto más que en el contenido, develando las relaciones de poder que dieron forma a ese fondo documental y evaluando sus documentos y las narrativas asociadas al folclore musical. Como he desarrollado en estas páginas, la conformación del archivo estuvo determinada, principalmente, por el posicionamiento que Franco tuvo en la escena folclórica argentina y su condición de promotor, por las políticas comerciales de las compañías discográficas, por los anunciantes que lo acompañaron –aunque no exista suficiente información al respecto– y las radios en las que se emitió su programa, por los músicos que realizaron presentaciones en vivo y por las audiencias que respondieron activamente a través de llamados, cartas de lectores y participación en festivales y domas. Además, la institucionalización de la Colección en el Museo de Arte Popular y las sucesivas intervenciones que los interesados han ejercido sobre ese material, confirman un rol activo a los sujetos que seleccionaron, definieron y conservaron los materiales de archivo. Mi propia lectura en este trabajo concibe el archivo de una manera distinta a la que tenía Franco mientras desarrolló su labor. En otras palabras, el valor del archivo es dinámico y es posible que haya sido distinto en el momento de su constitución que a los ojos actuales. (Por ejemplo, un disco que tal vez llegó a las manos de Franco por casualidad y que ni siquiera fue reproducido en su programa, de todos modos, ha quedado conservado y es parte de la colección. En ese entonces no tuvo valor o trascendencia y hoy conforma el corpus de folclore musical argentino).

En otro orden, también he señalado la importancia de concebir el archivo como un objeto dinámico y en este sentido, de develar los sentidos que en torno a él se construyen. Mientras Miguel Franco emitía su programa, este material servía de reservorio para una de las actividades culturales más masivas en la época: la difusión de la música folclórica a través de la radio. Actualmente, su legado adquiere otro significado, un sentido patrimonial como parte de la historia cultural argentina. Por último, en este análisis se ha advertido también, que el archivo tiene su propio silencio. Me refiero a aquellas voces silenciadas de músicos folclóricos que no fueron partícipes del programa y aquellos discos no promocionados por la industria radiofónica. De allí que, en definitiva, es

posible afirmar –en consonancia con el pensamiento posmoderno de Huyssen– que los componentes del archivo poseen un carácter relacional. Es decir, los documentos que se conservan en el archivo no adquieren por sí mismos su valor, sino que forman parte de él porque hay otros que no fueron incluidos.

Referencias bibliográficas

- Castro, Virginia
 2019 “El giro posmoderno en la archivología”. *Políticas de la Memoria* 19: 153-159.
<https://doi.org/10.47195/19.606>
- Chamosa, Oscar
 2012 *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cook, Terry
 2001a “Fashionable nonsense or professional rebirth: Postmodernism and the practice of archives”. *Archivaria* 51: 14-35. <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12792> (26.10.2022)
 2001b “Archival science and postmodernism: New formulations for old concepts”. *Archival Science* 1: 3-24. <https://doi.org/10.1007/BF02435636>
- Cook, Terry y Joan M. Schwartz
 2002 “Archives, records, and power: From (postmodern) theory to (archival) performance”. *Archival Science* 2: 171-185. <https://doi.org/10.1007/BF02435620>
- Derrida, Jacques
 1997 *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Díaz, Claudio
 2018 “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”. En *Cosechando todas las voces: folclore, identidades y territorios*, compilado por Ana M. Dupey, 99-119. Choele Choel: Ana María Dupey.
- Duff, Wendy M. and Harris, Verne
 2002 “Stories and names: Archival description as narrating records and constructing meanings”. *Archival Science* 2: 263-285. <https://doi.org/10.1007/BF02435625>
- Farge, Arlette
 1989 *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil.
 1991 *La atracción archivo*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Featherstone, Mike
 2000 “Archiving cultures”. *The British Journal of Sociology* 51, no. 1: 161-184.
<https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2000.00161.x>
- Folklore
 1966 “Ahora hablan... los responsables de las audiciones de Foklore”. *Folklore* 136: 8-9.
 1979 “Miguel Franco: testigo y protagonista”. *Folklore* 296: 4-8.
- Gravano, Ariel
 1985 *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

- Guerrero, Juliana
 2014 “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina”. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre* 35, no. 2: 51-66. <https://doi.org/10.34096/runa.v35i2.1167>
- Huyssen, Andreas
 1987 “Guía del postmodernismo”. *Punto de vista. Revista de cultura* 29, separata: I-XLI. <https://ahira.com.ar/ejemplares/29-3/> (01.11.2022)
- Kaliman, Ricardo
 2004 *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.
- Karush, Matthew
 2013 *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
 2019 “Música y nación en la Argentina posperonista”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 50: s.p. <https://www.redalyc.org/jats-Repo/3794/379458207011/html/index.html> (01.11.2022)
- Ketelaar, Eric
 2001 “Tacit narratives: The meanings of archives”. *Archival Science* 1: 131-141. <https://doi.org/10.1007/BF02435644>
 2017 “Archival turns and returns”. En *Research in the archival multiverse*, editado por Anne J. Gilligand, Sue McKemmish y Andrew J. Lau, 228-268. Clayton: Monash University Publishing.
- Lyotard, Jean-François
 2018 *La condición postmoderna*. Titivilus. Versión iBooks.
- Manoff, Marlene
 2004 “Theories of the archive from across the disciplines”. *Libraries and the Academy* 4, no. 1: 9-25. <https://doi.org/10.1353/pla.2004.0015>
- Matallana, Andrea
 2006 “Locos por la radio”. *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- Portorrico, Emilio
 2015 *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Emilio Pedro Portorrico.
- Taylor, Diana
 2003 *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham/London: Duke University Press.
- Trace, Ciaran B.
 2002 “What is recorded is never simply ‘what happened’: Record keeping in modern organizational culture”. *Archival Science* 2: 137-159. <https://doi.org/10.1007/BF02435634>
- Zeitlyn, David
 2012 “Anthropology in and of the archives: Possible futures and contingent pasts. Archives as anthropological surrogates”. *Annual Review of Anthropology* 41: 461-480. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145721>

Arquivos discográficos em movimento: mediação e produção de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses a partir de um estudo de caso

Discographic Archives in Motion: A Case Study of the Mediation and
Production of Meaning Among Brazilian and Portuguese Collectors

Pedro Aragão

Universidade de Aveiro/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

<https://orcid.org/0000-0003-4236-1616>

pmaragao@ua.pt

Resumen: Primeiro suporte fonográfico a ter alcance global (Gronow 1983), o disco de 78 rpm foi também a base de um gigantesco sistema capitalista voltado para a comercialização de gravações que operou durante boa parte do século XX. Tanto no Brasil quanto em Portugal, a salvaguarda desta produção discográfica – hoje obsoleta em termos tecnológicos –, passou sempre pela ação de colecionadores particulares, dada a ausência de arquivos sonoros oficiais em ambos os países. Estes colecionadores detêm, de forma geral, grande conhecimento – ainda que extra-acadêmico – sobre aspectos técnicos destes arquivos sonoros, além de estabelecerem ligações afetivas com as suas coleções. Este artigo versa sobre relações de mediação e construções de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses de discos 78 rpm e procura estabelecer uma reflexão sobre acervos discográficos à luz de um duplo referencial teórico: por um lado os estudos etnomusicológicos que entendem arquivos sonoros não como simples repositórios de som, mas como saberes fragmentados e inacabados que estão necessariamente sob ingerências políticas, ideológicas e estéticas (García 2011); por outro, o escopo de uma recente sociologia da música (De Nora 2000; Hennion 2002) que propõe um novo olhar sobre a figura do amateur, incluindo-se neste conceito os colecionadores de discos. Tal como propõe Hennion (2011) procuro entendê-los não como canais neutros por onde relações sociais pré-determinadas operam, mas como mediadores ativos na construção de diferentes significados sobre música. Neste sentido, o artigo procura discutir o arquivo sonoro como elo-base de uma cadeia de mediações construída entre sujeitos (os colecionadores) e objetos (os discos físicos) para a produção de um caleidoscópio de sentidos, expressos em feixes fragmentados de discursos que misturam memórias, redes afetivas, gostos estéticos e ideias de pertencimento e estranhamento.

Palavras-chave: discos 78 rpm; colecionadores; sociologia da música.

Abstract: The first phonographic medium to attain global reach (Gronow, 1983), the 78 rpm record, also served as the foundation for a vast capitalist system devoted to the commercialization of music recordings which continued throughout most of the 20th century. Both in Brazil and Portugal, the safeguarding of this discographic production – now technologically obsolete – has always been undertaken by private collectors, given the lack of official sound archives in both countries. In general, these collectors have ample knowledge – even if extra-academic – of the technical particularities of these sound archives, in addition to establishing affective bonds with their personal collections. This article explores the mediation relationships and constructions of meaning among Brazilian and Portuguese collectors of 78 rpm records to reflect upon discographic archives from a twofold theoretical framework:

on the one hand ethnomusicology studies, which consider sound archives not as mere sound repositories, but as fragmented and unfinished knowledge invariably under political, ideological, and aesthetic interference (García, 2011); on the other hand the contemporary scope of sociology of music (De Nora 2000; Hennion 2002), which proposes a novel approach to the figure of the amateur, encompassing within this notion the record collectors. As proposed by Hennion (2011), I strive to understand collectors not as neutral channels through which predetermined social relations operate, but as active mediators in the construction of different meanings about music. In this regard, the article stems from the sound archive as the base link of a chain of mediations established between subjects (the collectors) and objects (the physical records) for the kaleidoscopic production of meanings, expressed in fragmented discursive bundles that merge memories, affective networks, aesthetic tastes, and notions of belonging and estrangement.

Keywords: 78 rpm shellac discs; collectors; music sociology.

1. Introdução¹

É dia 6 de julho de 2016 quando Otacílio Azevedo chega pela primeira vez à Universidade de Aveiro, onde é recepcionado pelos técnicos Miguel Ribeiro e António Santos que aqui estão para ciceroneá-lo na visita à Coleção José Moças, um dos mais importantes acervos de discos de 78 rpm em Portugal. Otacílio, mal chega à sala, começa a olhar com atenção para todos os discos expostos na parede, observando detalhes como espessura, tipos de goma-laca, informações de rótulo, títulos de músicas. Otacílio é seguramente o mais respeitado especialista brasileiro em restauração sonora de discos 78 rpm: seu pai, Miguel Ângelo Azevedo – por alcunha Nirez –, tem um acervo de mais de vinte mil discos e é – do alto de seus mais de oitenta anos – a figura referencial sobre fonografia no país. Com seu forte sotaque cearense, Otacílio observa os discos e ao mesmo tempo discorre sobre sua longa relação com estas bolachas pretas de goma-laca; sobre como cresceu em uma casa repleta de discos e como aprendeu desde a infância com o pai a reconhecer marcas, fabricantes, detalhes de rótulos, números de série e de matrizes. De súbito, para e toma um dos discos expostos na parede: hipnotizado pela leitura de seu rótulo, pega a mochila e abre imediatamente seu notebook, à procura de uma planilha Excel onde consta a íntegra da coleção de seu pai. Depois de alguns minutos de consulta, abre um largo sorriso e afirma no melhor dialeto cearense: ‘esse bichinho aqui é um disco inédito na Discografia Brasileira!’

O trecho acima foi retirado de meu caderno de campo, escrito durante os anos de 2015 e 2016 no âmbito de pesquisa pós-doutoral por mim realizada na Universidade de Aveiro, Portugal. Tendo como foco a coleção de discos 78 rpm do pesquisador, radialista e produtor cultural José Moças, constando de mais de seis mil discos, doados àquela universidade em 2012, minha pesquisa procurou dimensionar os trânsitos e fluxos entre artistas brasileiros e portugueses na fonografia de ambos os países no início do século XX (Aragão 2016 e 2017). Para além deste aspecto, a pesquisa procurou também incentivar a troca de metodologias e recursos tecnológicos entre colecionadores e instituições ligadas a acervos sonoros em ambos os países, processo que culminou com a organização de um encontro científico

1 Este capítulo é resultado direto de pesquisa realizada no âmbito do projeto LiberSound: Práticas inovadoras de arquivamento para a libertação da memória sonora (PTDC/ART-PER/4405/2020), desenvolvido pelo Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança e a Universidade de Aveiro. O projeto é financiado pela Fundação para Ciência e Tecnologia através de fundos nacionais. O autor agradece ainda à FCT/MCTES pelo apoio financeiro do INET-md (UIDB/00472/2020).

intitulado “Música e Lusofonia em Acervos de 78 rpm”, realizado na Universidade de Aveiro entre os dias 7 e 9 de julho de 2016. Reunindo especialistas de países como Brasil, Cabo Verde, Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Portugal, o encontro marcou também a vinda do técnico Otacílio Azevedo para um *workshop* sobre restauração digital com os técnicos da Universidade de Aveiro responsáveis pela Coleção José Moças, encontro descrito na referida página de meu diário de campo. Mais do que uma reunião técnica, entretanto, a visita foi marcada pelo simbolismo de um reencontro entre dois grandes colecionadores: o brasileiro Miguel Ângelo Azevedo – representado àquela ocasião por seu filho Otacílio, uma vez que sua idade avançada não o permitiu viajar – e o português José Moças, amigos de longa data e unidos pela mesma paixão por discos de goma-laca.

Tendo este encontro como ponto de partida, este artigo tem por objetivo analisar relações de mediação e construções de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses e é dividido em duas seções. Na primeira proponho uma reflexão sobre acervos discográficos em 78 rpm à luz de um duplo referencial teórico: por um lado os estudos etnomusicológicos que entendem arquivos sonoros não como simples repositórios de som, mas como saberes fragmentados e inacabados que estão necessariamente sob ingerências políticas, ideológicas e estéticas por parte de pessoas e instituições (García 2011); por outro lado, o escopo de uma recente sociologia da música (De Nora 2000; Hennion 2002) que propõe um novo olhar sobre a figura do *amateur*, incluindo-se neste conceito os colecionadores de discos. Tal como propõe Hennion (2011) procuro entendê-los não como canais neutros por onde relações sociais pré-determinadas operam, mas como mediadores ativos na construção de diferentes significados sobre música. Com base neste referencial teórico realizo, na segunda parte do artigo, uma análise sobre o processo de construção das coleções discográficas de José Moças e Miguel Ângelo Nirez, procurando entender as cadeias de mediações e produções de sentido inerentes aos processos de criação de arquivos sonoros.

2. Arquivos fragmentados: colecionadores e seus objetos de afeição

Primeiro suporte fonográfico a ter alcance global (Gronow 1983), o disco de 78 rpm foi também a base de um gigantesco sistema capitalista voltado para a comercialização de gravações que operou durante boa parte do século XX, sempre concentrado em algumas poucas *majors* de alcance internacional (Malm 1992). A centralidade deste suporte pode ser avaliada por sua rápida disseminação a nível global e sua vasta produção: a quantidade de fonogramas produzidos tanto para fins de estudo e arquivamento etnográficos quanto para comercialização pode ser estimada na ordem de milhões de discos apenas entre os anos de 1900 a 1920.²

2 Gronow (1983) apresenta alguns dados sobre as vendas da indústria fonográfica em diferentes países no período de 1900 a 1920. Nos EUA foram vendidas 3 milhões de cópias de cilindros e discos já no ano de 1900, cifra que chega a 30 milhões de cópias em 1910. A produção na Alemanha é estimada em 18 milhões de cópias em 1907 (incluindo exportações) e na Rússia o número atinge 20 milhões de cópias em 1915.

O Brasil é o primeiro país na América Latina a ter uma gravadora comercial já no ano de 1901 (a Casa Edison, fundada pelo tcheco Frederico Figner) e uma fábrica de produção de discos em 1911, totalizando neste mesmo ano uma produção de 750.000 exemplares (Francheschi 2002, 41). Em Portugal – ainda que a primeira fábrica de disco só tenha sido fundada na década de 1950 e que a produção jamais tenha atingido a mesma escala – nota-se desde o começo do século XX uma rede de lojistas locais responsáveis por gravações, notadamente nas cidades de Lisboa e Porto, que posteriormente eram enviadas para replicação em escala industrial em grandes centros europeus (Losa 2014, 75). Como procurei demonstrar em trabalho anterior (Aragão 2016), a vasta produção de discos em formato 78 rpm associada aos dois países jamais foi alvo de políticas públicas de arquivamento em escala nacional, uma vez que Portugal não tinha na altura uma lei de depósito legal para o som.³ Da mesma forma, o interesse acadêmico por acervos fonográficos comerciais é recente, já que tanto no Brasil quanto em Portugal a produção musical veiculada em 78 rpm foi usualmente classificada de ‘popularesca’ e ‘inautêntica’, e vista como um meio de caminho entre a ‘pura’ música de matriz rural e a ‘alta esfera’ da música de concerto (Travassos 1997; Sardo 2009).

Desta forma, a salvaguarda da coleção fonográfica em discos de 78 rpm nos dois países sempre esteve centrada na figura dos colecionadores particulares. No Brasil couberam-lhes, inclusive, a tarefa de realizar pela primeira vez um catálogo de toda a produção discográfica brasileira neste suporte. O livro *Discografia Brasileira em 78 rpm*, embora posteriormente editado pela Fundação Nacional de Arte (1982), foi elaborado por quatro colecionadores, dentre os quais o já referido Miguel Ângelo Nirez. Em Portugal, as primeiras coleções extensivas de discos goma-laca são associadas aos colecionadores particulares Bruce Bastin e José Moças. O primeiro, folclorista e colecionador inglês, foi o dono de uma coleção de 2500 discos de fado, vendidos ao governo português em 2006, após um extenso processo de negociação política – envolvendo sociedade civil e meios de comunicação – sobre o valor da coleção como patrimônio nacional, visto como base para a candidatura do fado a Patrimônio Imaterial da Humanidade e para a construção de um arquivo sonoro em Portugal (Sardo 2017a). O segundo, radialista e produtor cultural, foi o responsável pela recolha e preservação de uma coleção de cerca de seis mil discos, doados à Universidade de Aveiro em 2012.

O protagonismo dos colecionadores de 78 rpm no processo de salvaguarda de discos de goma-laca em Portugal e no Brasil expõe uma questão crítica: a ideia de formação de coleções ‘nacionais’ coesas, construídas a partir da reunião destas diferentes coleções particulares – o que nos leva a uma reflexão sobre o próprio conceito de arquivo sonoro.

3 Somente no ano de 2019, através da resolução de ministros (n. 36/2019), seria criada uma “estrutura de missão para a criação de um Arquivo Nacional do Som” em Portugal (informação disponível em www.arquivonacionaldosom.gov.pt). Segundo o mesmo website, o arquivo teria por missão “o desenvolvimento de todas as ações necessárias à criação de uma estrutura arquivística focada nos documentos sonoros”. Até o ano de 2021, entretanto, o arquivo sonoro ainda não havia sido instituído, e tampouco uma legislação sobre o depósito legal para o som no país.

Da noção, proveniente do século XIX, de mero repositório de artefatos e registros salvaguardados, o conceito de arquivo passa, a partir das últimas décadas, a ser entendido como um campo dialético que espelha uma trama de identidades, ideologias, motivações políticas e processos de trocas culturais. Utilizo aqui a definição proposta pelo antropólogo e etnomusicólogo argentino Miguel García, para quem o arquivo constitui um “saber fragmentado, formado por um conjunto de enunciados de autoria compartilhada e sempre em processo de transformação, onde operam vetores políticos, ideológicos, estéticos e econômicos” (García 2011, 37; tradução minha). Como será analisado com mais profundidade na segunda parte deste artigo, no contexto da produção de 78rpm no Brasil e em Portugal esta abordagem etnomusicológica parece ser perfeitamente aplicável: responsáveis pela salvaguarda destes suportes, na ausência de políticas públicas neste setor, os colecionadores de ambos os países estabeleceram extensas redes regionais – e mesmo transnacionais – para troca não apenas de discos, mas de saberes pulverizados – informações sobre gravações, artistas, números de matrizes discográficas, modos de preservação e digitalização, dentre outros. Este processo é também eivado de lutas simbólicas e hierarquizações – medidas em grande parte pelo reconhecimento público de determinados colecionadores em detrimento de outros, por razões que englobam tamanho, importância e raridade dos discos arquivados, conhecimento técnico específico sobre fonografia, valor monetário das coleções, dentre outros fatores.

A centralidade da posição do colecionador no processo de recuperação de parte da memória sonora no Brasil e em Portugal conduz-nos a um segundo ponto importante de reflexão: a questão do colecionismo no campo científico. De modo geral, este é um tema que tem vindo a sofrer mudanças paradigmáticas ao longo da segunda metade do século XX no âmbito da sociologia da música e da etnomusicologia. Em ambos os domínios, a figura do colecionador passa a ser alvo de crítica contundente por parte do discurso acadêmico a partir da década de 1950: na etnomusicologia, ele será comumente associado ao que Malcomson (2014, 2) denomina como *amateur musical scholar*, ou seja, um pesquisador não acadêmico que possui notório conhecimento especializado sobre um tema específico, e que comumente tem ligação sentimental por um tema ou atividade. É justamente a carga afetiva que o prende a seu objeto de estudo que faz com que seu conhecimento seja subvalorizado pelo mundo acadêmico, permeado durante a maior parte do século XX pelo pressuposto da neutralidade e objetividade científica. Tais hierarquias de produção de conhecimento – malgrado todas as críticas epistemológicas formuladas ao etnocentrismo e à suposta ‘neutralidade’ da ciência, a partir de décadas de estudos antropológicos e sociológicos – continuariam a operar ainda no século XXI, fazendo com que tais pesquisadores não acadêmicos continuassem a ocupar um lugar subalterno na academia. Como afirma Malcomson

Although amateur scholars are often key sources for academics, their purported passion for their subject and amateur status have meant that they still rarely gain the recognition they deserve. The epistemic worth of their activities is still largely undervalued, and amateur experts continue to be excluded from the status, prestige and economic benefits of the academy (2014, 223).

Já no campo da sociologia da arte, aquilo que define por natureza o colecionador – o prazer estético que o prende a seus objetos de afeição – é frequentemente visto como um aspecto estruturador da noção de autonomia da arte a que a disciplina historicamente se opôs. Em uma ampla revisão conceitual da sociologia da música no século XX, De Nora (2000, 1-7) aponta tanto para a falência do modelo adorniano de concepção de sistemas musicais como simulacros de ‘consciências sociais’, quanto para a falência da concepção romântica de uma ‘arte’ como campo autônomo dissociado de esferas econômicas, políticas e ideológicas. Como afirma Hennion, durante toda a segunda metade do século XX o próprio termo ‘arte’, passará a ser visto pela sociologia – notadamente a partir da obra de Bourdieu –, como uma fachada que dissimularia mecanismos de diferenciações sociais; o objeto artístico seria compreendido essencialmente como um meio de naturalizar diferenças e mecanismos de coerção entre diversos extratos da sociedade. Neste contexto, a relação entre o colecionador e seus objetos também passaria a ser entendida como um jogo social passivo, reduzido a determinantes sociais ocultas, as quais caberia ao sociólogo desvendar. Em outras palavras, o colecionador passaria a ser visto como um canal neutro por onde operariam relações e forças sociais implícitas, cabendo à sociologia a empresa de dessacralização e profanação da aura de fetiche entre aficionados e seus objetos de eleição (Hennion 2001, 122).

Ainda que tal crítica permaneça válida – tanto no que se refere às ideias de autonomia da arte quanto no que seria entendido como “produção de crença” (Bourdieu 1996, 192) associada ao colecionismo – os últimos vinte anos testemunharam revisões importantes no campo da sociologia da música que permitiram um redimensionamento do papel de *amateurs* e colecionadores. Baseadas em teorias da mediação tributárias em grande parte dos conceitos de agenciamento de Alfred Gell (1998) e da teoria ator-rede de Latour (1996), estas recentes abordagens têm em comum um redimensionamento do papel do objeto. Longe de serem socialmente inertes, os objetos tornam-se atores em potencial, tendo o poder de transformar, desviar, reconfigurar e alterar seus usuários. No dizer de Hennion, a implicação direta desta premissa no campo da cultura é a de respeitar a especificidade dos objetos sem os reduzir, por um lado, a meros signos ou peças de jogos sociais, e, por outro, a simples dados, cujos conteúdos, formas e propriedades estariam fixos ou inertes (2011, 257). No contexto especificamente musical, autores como Georgina Born vão inclusive problematizar o clássico dualismo entre sujeito e objeto. Para a autora, a *música* seria o exemplo mais paradigmático de “objeto múltiplo-mediado, ao mesmo tempo material e imaterial, no qual sujeitos e objetos colidem e se confundem” (Born 2005, 7).

Esta intensa rede de reações e provocações entre objetos e sujeitos estaria no cerne de novas percepções sobre o papel do colecionador. De uma visão sociológica tradicional que o coloca como um *cultural dope* que se engana sistematicamente “quanto à natureza daquilo que faz” ou que é meramente “sujeito passivo de uma ligação cujas determinações verdadeiras ele ignora”, o *amateur* passa a ser visto como sujeito ativo na construção de redes de sentidos e sensibilidades. Recorrendo de novo a Hennion:

O gosto, a paixão, as diversas formas de ligação não são dados primários, propriedades fixas dos amadores que podem ser simplesmente desconstruídos analiticamente. As pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Insistindo no caráter pragmático e performativo das práticas culturais, a análise [sociológica] pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente (2011, 256).

É sob este duplo signo – por um lado associado ao caráter fragmentado dos arquivos (García 2011) e por outro às novas possibilidades de entendimento sobre o papel de *amateurs* pautados por este recente viés da sociologia da música – que me proponho a analisar, no tópico seguinte, o papel de colecionadores de discos 78 rpm no corredor Brasil-Portugal.

3. Construindo coleções de 78 rpm: objetos, redes, paixões e discursos

“Queria ser arqueólogo. Tenho o bichinho da procura, da descoberta por curiosidade” (Garrancho 2016, s. p.). É assim que José Pé-Curto Moças, considerado um dos maiores especialistas em discos de 78rpm em Portugal, define sua paixão pelo colecionismo. Nascido em 1952 na cidade de Estremoz, no Alentejo, mudou-se para Lisboa ainda na adolescência, onde passou a frequentar o Coro da Juventude, experiência que lhe abriria o gosto pela música. Depois de “saltitar de faculdade em faculdade” (Garrancho 2016, s. p.), sem, entretanto, terminar qualquer curso universitário, ingressou nos quadros do Conselho Superior Judiciário, onde iniciou carreira na função pública. Em 1986 foi transferido para Macau – então território chinês sob administração portuguesa – na função de secretário do Ministério Público. Neste período passou a atuar nas horas vagas como locutor da Rádio Macau, experiência que o aproximou pela primeira vez de acervos fonográficos. O interesse pela música portuguesa do início do século XX foi despertado em 1991, quando descobriu em Londres um disco intitulado *Portuguese String Music*, lançado pela Interstate, editora de propriedade do colecionador e especialista inglês Bruce Bastin.

Ao ver este disco, descobri que havia gravações desta época [do início do século XX] que eu desconhecia completamente. Então mandei uma carta [a Bruce Bastin, dono da editora], que na altura tenho a certeza que não havia ainda e-mails [...]. E mandei uma carta e ele respondeu-me, ‘Sim, sim, tenho uma grande coleção, quando quiser pode vir cá à minha casa ver [...]’. E eu desloquei-me à Inglaterra, fui à casa dele e quando vi a coleção, claro, fiquei absolutamente [...] boquiaberto, porque ele tinha tudo extremamente organizado. A Coleção dele tinha perto de 100.000 discos, de todo mundo (Sardo 2017b, 432).

Como dito anteriormente, o arquivo de Bastin incluía cerca de dois mil e quinhentos discos de música portuguesa gravada no início do século XX, que haviam sido comprados pelo colecionador inglês na década de 1980 em um armazém no Porto. A descoberta desta coleção por José Moças e sua transformação em “patrimônio cultural português” foram estudados detidamente por Sardo (2017a, 21), que procurou identificar a cadeia de mediadores – jornalistas, órgãos de imprensa, setores do governo português – que

agenciaram o processo de ‘monumentalização’ deste conjunto de discos. Tal processo, segundo a autora, teria ocorrido em várias fases: a primeira teve como protagonista o próprio José Moças, responsável por um amplo movimento de mobilização e sensibilização para que a sociedade portuguesa compreendesse a importância histórica daquela coleção. Seus apelos logo tiveram ressonância na imprensa portuguesa, que passou a noticiar a descoberta como um “tesouro cultural”, “parte do patrimônio sonoro português”, “nossa memória cultural” (Sardo, 2017a, 28), o que acabou por atrair o interesse de instâncias governamentais. Em 2001, o Ministério da Cultura de Portugal autorizou José Moças a iniciar formalmente as negociações para a compra e consequente repatriamento dos discos portugueses de Bruce Bastin. Após nove anos de intensas negociações – marcadas por acaloradas discussões entre diversos setores da sociedade que por um lado questionavam o alto valor pedido pelo colecionador inglês (1,1 milhões de euros) e por outro reconheciam a importância histórica da coleção⁴ – esta é finalmente trazida para Portugal em 2009, e sua aquisição é anunciada pelo Ministério da Cultura como ação inicial para a construção de um grande arquivo nacional de som (Sardo 2017a, 29).

O contato com Bastin tornou-se a principal motivação para que Moças formasse o seu próprio arquivo de discos 78rpm. No mesmo ano de 1991, após a primeira visita a Londres para conhecer Bastin, Moças retornou a Macau e passou a veicular em seus programas de rádio algumas das gravações históricas editadas por Bastin:

Então comecei a fazer as minhas pesquisas e depois foi curioso que eu, ao voltar para Macau, lancei umas gravações desse Bruce Bastin [...]. Que ele já tinha editado 2 discos, um sobre fado de Lisboa e outro sobre fado de Coimbra, e passei-os na rádio e as pessoas ficaram como eu tinha ficado, espantadas! E houve uma senhora que disse, ‘Ah, mas eu tenho aqui uns discos desses, se quiser eu posso lhes oferecer!’ E foi aí que comecei a minha Coleção. Com 50 discos, oferecidos por uma senhora, todos com capas chinesas porque eles tinham sido vendidos em Xangai (Sardo 2017b, 432).

Pouco tempo depois, em 1992, fundou a editora Tradisom – especializada no patrimônio sonoro português – com a qual produziu a série de discos *A Viagem dos Sons*, reunindo gravações etnográficas de países e territórios lusófonos como Brasil, Cabo Verde e Timor Leste. Em paralelo, passou a adquirir sistematicamente discos de alfarrabistas e outros colecionadores particulares não só de Macau, mas também de Portugal e do Brasil, formando uma rede transnacional de troca de informação e mesmo de afeti-vidades. Particularmente no Brasil, encontrou grande quantidade de discos portugueses, que lhe foram em parte cedidos por colecionadores locais:

As pessoas no Brasil, foram inacreditáveis. Lembro-me de três homens [...] Paulo Iabuti, descendente da primeira família japonesa que foi para o Brasil; o senhor Manoel de Carvalho; e o senhor Nené, que é só o único nome que eu conheço dele, que era o maior colecionador. Foram pessoas fabulosas, já de bastante idade, mas que [...] abriram-me as portas (Sardo 2017b, 445).

4 Como afirma Sardo (2017a, 28), o processo de compra da coleção de Bastin coincidiu com a candidatura do fado como Patrimônio Imaterial pela UNESCO: neste sentido, os discos do colecionador inglês passaram a se tornar peça chave para a legitimação da candidatura.

O prazer da aquisição dos discos, no dizer de Moças, está ligado não apenas ao aspecto sonoro, mas também ao prazer físico do contato com o objeto, que exemplifica com o recente retorno do interesse comercial pelos discos de vinil.

Vinil é lindo! É um objeto d'arte! As pessoas não querem ter prato para ter os vinis a tocar. Querem é ter o objeto na mão, porque é bonito. Depois pegam, vão buscar o mp3 e metem no carro, metem em casa, nem tocam o vinil [...] Mas têm o objeto. E é isso que as pessoas querem [...] É a sedução do objeto, daquilo que nos dá prazer [...] (Sardo 2017b, 449).

No caso particular dos discos 78rpm, o que mais o seduz é o aspecto gráfico dos rótulos:

O que gosto mais nos discos, independentemente do som, é curioso, são as imagens das *labels*. Tem coisas absolutamente lindíssimas. Tão bonitas que uma delas [...] aproveitei-a para a imagem da coleção que eu editei, chamada 'Arquivos do Fado'. E que acho tão bonita que a reproduzi nessa coleção. Há coisas lindíssimas, lindíssimas [...]. Há cores, fabulosas [...]. Isso é o que mais me agrada. Quando [eu] vejo os discos a primeira coisa que faço é olhar para as bolachas e acho imensa graça a isso (Sardo 2017b, 457).

Ao final de duas décadas de aquisições, o arquivo reunido por Moças já superava numérica e qualitativamente o de Bruce Bastin, com cerca de 6 mil discos de 78 rpm que compreendiam o período de 1900 – com as primeiras gravações fonográficas feitas em Portugal – até à década de 1960, abrangendo um grande leque de gêneros musicais portugueses, com especial destaque para o fado. Em 2012, Moças decidiu doar seu arquivo à Universidade de Aveiro, onde os discos passaram a ser digitalizados e se tornaram disponíveis para consulta pública.

Como se percebe, a construção do arquivo de discos de 78rpm de José Moças passa por várias instâncias. Não há dúvida de que o reconhecimento público como “arqueólogo da música portuguesa” (Garrancho 2016, s. p.) advindo da descoberta e da condução do processo de repatriamento dos discos da coleção Bastin – intimamente associado ao reconhecimento do fado como Patrimônio Imaterial pela UNESCO – foi um fator determinante para que o radialista e produtor cultural português iniciasse sua própria coleção como forma de aquisição de ‘capital cultural’. Nos termos de Bourdieu (1997), o capital cultural pode ser entendido como um conjunto de recursos, competências e apetências associadas às formas culturais – música, artes, literatura, pintura – utilizados para a aquisição de legitimidade e relevância social. Neste sentido, a construção de uma coleção de discos raros e históricos poderia ser lida como uma procura por reconhecimento e prestígio no ‘campo’ artístico português ou, como afirma Malcomson (2014, 223), como o *modus operandi* com que os *amateur scholars*, tradicionalmente pouco reconhecidos no campo acadêmico, utilizam os conhecimentos associados a coleções para negociar posições sociais específicas. Tal leitura passaria, ainda nos termos de Bourdieu, por ignorar a experiência estética do gosto que une o colecionador aos seus objetos de paixão, ou pelo menos ler tal experiência estética através de um rasgo durkheimniano. Para usar as palavras do próprio Bourdieu: “a disposição estética é uma manifestação de disposições que produzem os condicionamentos associados a uma classe particular” (Bourdieu 1997, 59).

Ao invés de entender os amadores e seus gostos estéticos como instâncias “radicalmente improdutivas”, cujos “objetos não passam de signos arbitrários” onde os sujeitos “apenas reproduzem a hierarquia das posições sociais” (Hennion 2011, 255), uma nova abordagem da sociologia da música, como dito na introdução deste trabalho, procurará redimensionar o papel destes mesmos amadores como agentes ativos na construção de significados sociais. Tal redimensionamento passa fundamentalmente pelo entendimento do gosto como *performance*, como algo que “age, engaja, transforma, e faz sentir” (Hennion 2011, 255). Aplicado ao nosso estudo de caso, diríamos que, mais do que um saber esteticamente orientado (García 2011), a própria condição e constituição do arquivo nasce em decorrência do gosto estético – entendido aqui como *performance* – do colecionador. No caso específico de José Moças, o prazer estético proporcionado pelos objetos físicos, o reconhecimento do disco de goma-laca como objeto de arte, a dimensão lúdica proporcionada pelo aspecto gráfico dos rótulos e a rede afetiva associada à aquisição de discos podem ser entendidos como fatores determinantes que condicionam a própria razão de existência de seu arquivo sonoro.

Estes mesmos fatores podem ser identificados no percurso de constituição da coleção do brasileiro Miguel Ângelo Azevedo, por alcunha Nirez. Nascido em 1934 na cidade de Fortaleza, estado do Ceará, e jornalista de profissão, Nirez relata que sua paixão pelos discos começou ainda na primeira infância, através do contato com o gramofone e os discos de seu pai, experiência que passava por uma dimensão essencialmente sensorial e lúdica:

Quando eu era menino e tinha de cinco a seis anos de idade, meu pai ganhou um gramofone com cerca de cento e poucos discos, e aquilo era o meu brinquedo. O gramofone tinha uma campana niquelada, parecia aqueles instrumentos de banda de música. Era um instrumento de corda, não tinha eletricidade. E os discos não eram da [minha] época, eram discos da época do gramofone. Então eu decorei o aspecto de cada um deles e ainda hoje quando eu ouço uma daquelas músicas eu me lembro do aspecto daqueles discos. Lembro-me de cada rótulo, da textura exata de cada um.⁵

Aos vinte anos de idade, já trabalhando como jornalista especializado na área cultural em Fortaleza, começou a adquirir discos de 78rpm de lojas especializadas e mesmo em casas de família, formando em pouco tempo uma coleção que serviria de base para a coluna que escrevia para o jornal *Correio do Ceará*. Intitulada “Museu Fonográfico”, a coluna era focada em dados biográficos de cantores e compositores consagrados da música popular brasileira das décadas de 1920 a 1940, para além de apresentar informações sobre gravações raras, letras de música, curiosidades sobre canções e gêneros musicais populares, dentre outras, o que lhe granjeou fama como *expert* à escala estadual. O reconhecimento nacional viria algumas décadas depois, através da ‘descoberta’ de seu trabalho por intelectuais de grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, empenhados em conferir legitimidade à música popular urbana. Como afirmam Napolitano e Wasserman (2000, 174), tais intelectuais propunham uma “adaptação urbana” do

5 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

ideário modernista brasileiro da década de 1920, que era calcado na pesquisa e incorporação da música de extratos campesinos e rurais (música ‘folclórica’, nos termos da época) como base para a construção de uma música ‘artística’ nacional, a partir da ação de compositores da música de concerto como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

A este movimento modernista – que teve no escritor Mário de Andrade o seu maior expoente, através do livro *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 – os intelectuais da década de 1950 propunham a substituição da música de caráter rural pela música afro-brasileira urbana como verdadeira ‘alma’ e símbolo da nação brasileira. Tal processo passava pela legitimação de gêneros populares urbanos como o samba e o choro, pela construção de narrativas de origem que associavam estes gêneros a um passado ancestral africano e finalmente pela recuperação e institucionalização de coleções sonoras – fundamentalmente formada por discos comerciais – que representavam este ideal. Encabeçado por nomes que tinham grande atuação no ambiente da rádio da época, como o cantor e apresentador Henrique Foréis Domingues (por alcunha ‘Almirante’), e críticos musicais como Lúcio Rangel, editor da *Revista de Música Popular*, o movimento também agregava jornalistas de outras partes do país radicados no Rio de Janeiro. Era o caso de Edigar de Alencar, cearense como Nirez, autor de algumas das primeiras biografias sobre compositores de samba cariocas, e que foi o responsável pela ‘apresentação’ do colecionador de Fortaleza ao público do sudeste.

Quem me deu ‘fama’ nacional foi o Edigar de Alencar, que na década de 1970 estava escrevendo uma obra sobre o quarto centenário de Luís de Camões. Então ele me perguntou, através de carta, se existia alguma música brasileira que fizesse referência a Camões. Respondi dizendo que existiam várias, mas que eu recomendaria uma, intitulada ‘As armas e os barões’, uma marchinha de carnaval que foi gravada pelo Almirante na gravadora Victor e que dizia: ‘As armas e os barões assinalados vieram assistir o carnaval/Cantando espalharei por toda a parte que o nosso estandarte vai ser o seu Cabral’. Ele achou fabuloso porque já tinha perguntado ao Almirante se havia alguma música mencionando Camões e este último disse que não existia. Imagine: o próprio Almirante que tinha gravado a música e não se recordava mais! E resultado: o Edigar escreveu no jornal ‘O Dia’ um artigo chamado ‘Um museu fonográfico’ em que já chamava atenção sobre o meu acervo. Aí eu passei a ser conhecido no Rio de Janeiro.⁶

Note-se no trecho acima duas instâncias de legitimação do colecionador pelos intelectuais do Rio de Janeiro. De um lado, o seu conhecimento enciclopédico sobre gravações comerciais, que o permitiu identificar um registro fonográfico do qual nem o próprio artista responsável pela gravação se lembrava mais. Por outro lado, tal conhecimento era legitimado pela posse de um acervo raro, identificado por Edigar de Alencar como um “museu fonográfico”, que poderia servir de base para o novo ideário de nacionalismo sonoro pregado por aqueles intelectuais. A partir da publicação desta matéria sobre o seu acervo em um jornal de grande circulação do Rio de Janeiro, Nirez passou a obter reconhecimento nacional, começando a ser convidado para uma série de simpósios, palestras e encontros sobre música brasileira, estabelecendo contato com outros colecionadores de discos goma-laca por todo o Brasil.

6 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

Este seria o início do processo de construção de uma extensa rede envolvendo pesquisadores, discos de goma-laca, processos de catalogação, transmissão de conhecimentos e técnicas de digitalização que culminaria na elaboração de um arquivo compartilhado, feito em caráter colaborativo por colecionadores de diferentes localizações geográficas no país. O ponto de partida desta rede seria o catálogo do próprio acervo de Nirez, como ele mesmo explica:

Por esta época eu decidi fazer um catálogo de minha própria coleção. Comprei uns cadernos comuns, desses de escola, e separei um pra cada gravadora: Parlophon, Brunswick, Odeon, Victor, etc. E coloquei lá os discos que eu tinha. Frequentemente havia números em branco, referentes a discos que eu sabia que existiam, mas que eu próprio não tinha. Então deixava os espaços em branco para completar depois. Esse foi o início da discografia brasileira.⁷

A fama granjeada pela coluna de Edigar de Alencar fez com que Nirez passasse a ser procurado por diversos colecionadores do Brasil. O primeiro deles foi Grácio Barbalho, médico do estado do Rio Grande do Norte e também apaixonado por discos de 78rpm. Segundo testemunho de Nirez, Grácio pegava seu carro e viajava frequentemente de Natal até Fortaleza (cerca de quatro horas de viagem) apenas para trocar discos.

Grácio viajava de automóvel e trazia os discos que tinha em duplicata. Trocava quatro exemplares por um! Ele pegava um disco da minha coleção e dizia ‘vamos negociar este aqui!’. Eu dizia: ‘mas eu só tenho este!’ E ele dizia: ‘Mas eu lhe dou quatro!’ Aí eu trocava [risos]. Então minha biblioteca foi crescendo.⁸

Este processo de troca não se caracterizava como algo frio e impessoal: pelo contrário, era eivado de uma intensa carga emotiva, que provocava alterações físicas em Barbalho sempre que este localizava um disco raro na coleção de Nirez, como veremos na descrição a seguir. O exemplo ilustra, a meu ver, aquilo que Gommart e Hennion (1999), em seu estudo sociológico que estabelece um corte comparativo entre amantes de música e *drug addicts*, definem como “dispositivos da paixão”. A partir de uma pergunta básica – de que forma seria possível descrever os dispositivos pelos quais amadores (em sentido amplo) são capazes de transformar suas paixões em práticas? – os autores estudam as poderosas formas de ligação (*attachment*) entre seres humanos (melômanos e usuários de drogas, por um lado) e objetos (música – a partir da mediação de objetos como discos e instrumentos musicais – e entorpecentes e drogas, por outro). Ao invés de se basearem na antiga dualidade entre ‘sujeito/objeto’, os autores se propõem a analisar as associações formadas entre entes humanos e não-humanos a partir do estudo do que eles denominam ‘dispositivos da paixão’. Nos dois casos, a ligação suscitada por intermédio destas paixões – a música e as drogas – resultaria em um estado de *self abandonment* ligado a um mundo de fortes sensações, tais como: a de aceitar forças externas que tomam conta do ser; a de estar ‘sob influência’ de algo externo; a de perder o próprio controle sobre o corpo ou sobre determinadas

7 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

8 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

partes deste, dentre outras. Para os autores, a análise destes processos implicaria o reconhecimento da existência de “técnicas, instalações, dispositivos e portadores que fazem com que este estado de auto-desapropriação se torne possível” (Gommart e Hennion 1999, 221; tradução minha).

O descontrole emocional surgido a partir de um dispositivo específico – no caso, a interação com um disco raro – é bastante claro na descrição que Nirez nos oferece sobre Barbalho:

Ele chegava na minha estante dos discos e analisava cada um deles, atentamente. Barbalho possuía uma memória incrível e tinha na cabeça os discos que lhe faltavam. Ele olhava com cuidado, e quando encontrava um exemplar que não possuía, um disco raro, ele ficava nervoso, e eu percebia imediatamente que seu corpo o traía: os olhos brilhavam, o rosto suava, as mãos tremiam: puxava um cigarro, colocava na piteira, eu percebia a mão tremendo, pegava o disco e dizia com voz embargada: ‘esse aqui, vamos negociar!’⁹

Mais do que uma simples relação de fetiche com o disco ‘descoberto’, a reação psicológica do colecionador frente a seu objeto de paixão é entendida aqui como exemplo de uma *assemblage* onde humanos e não-humanos potencializam uma cadeia de significados e discursos sobre a música: o disco ‘achado’ desestabiliza psicologicamente o colecionador não apenas por ser uma peça faltando em sua coleção: mas por ser um objeto que, no dizer de Nirez faz “renascer sons do passado”, “nos conecta com uma cultura maior do que nós”, “nos traz a emoção de ouvir as vozes originais dos compositores” e fundamentalmente “traz sons que mexem com nossos sentidos”.¹⁰

Para além de Grácio Barbalho, outros colecionadores passaram a integrar a rede de contatos de Nirez e a ter papel preponderante na criação de um arquivo compartilhado. É o caso de Alcino Oliveira Santos, colecionador da cidade de Taubaté, no interior do estado de São Paulo e Jayme Severiano, cearense radicado no Rio de Janeiro e funcionário do Banco do Brasil. Estes quatro colecionadores iniciaram então um processo intenso de construção de um arquivo compartilhado:

Em 1970 veio a Fortaleza um colecionador de Taubaté chamado Alcino Oliveira Santos. O Alcino me chegou aqui em casa com outro catálogo discográfico na mão, elaborado por ele. Aí eu disse: ‘vamos completar’. Então ele sentou-se na cadeira, e passou a anotar em seu caderno tudo o que eu tinha anotado e ele não tinha. E depois passou a anotar no meu caderno tudo o que ele tinha e eu não tinha. Ficou pelo menos umas cinco horas na cadeira sentado fazendo isso, tudo ‘na mão’.¹¹

Um ano depois de conhecer Alcino, Nirez recebeu uma carta do supracitado Jairo. Logo os dois descobriram afinidades: Jairo era também cearense, e seu pai, o fotógrafo Walter Severiano, havia sido amigo de Otacílio Azevedo, pai de Nirez. Também apaixonado

9 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

10 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

11 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

por discos de goma-laca e detentor de uma coleção volumosa, Severiano trabalhava igualmente na consolidação de um catálogo da discografia brasileira em 78rpm.

Só que o catálogo do Jairo era melhor trabalhado, porque ele era funcionário do Banco do Brasil e tinha à sua disposição uma fotocopiadora. Então ficava mais fácil. Durante vários anos, eu, Grácio Barbalho e Alcino Oliveira passamos a enviar nossas informações para o Jairo, que compilava aquilo e nos devolvia a cópia. A maior parte deste processo era feito pelo correio: enviávamos cartas com partes do catálogo, ele devolvia com sucessivas versões compiladas. Nesse ínterim, cada um de nós adquiria mais discos, enviava novas informações e ele continuava a compilação.¹²

Ao fim de alguns anos de trocas de informação através de carta, os quatro colecionadores consolidam a primeira versão da *Discografia Brasileira em 78rpm*, que seria em 1982 publicada pela FUNARTE. O processo de construção desta discografia coloca em relevo, a meu ver, o caráter necessariamente fragmentado e compartilhado dos arquivos, aspecto destacado por García (2011) em seu estudo sobre arquivos sonoros. É interessante notar que, após a publicação da *Discografia*, não houve qualquer esforço – nem por parte de órgãos institucionais e nem dos próprios colecionadores – na reunião de todas as coleções particulares de discos em um único arquivo físico e centralizado. Desta forma, o arquivo refletido na *Discografia* não existia propriamente em lugar algum – ele era essencialmente um arquivo imaginado, que expressava a somatória de conhecimentos fragmentados – títulos das músicas, autores, gravadoras, números de matrizes – de coleções que continuavam a ser essencialmente particulares. Cada uma destas coleções, por sua vez, era resultado da interação de Nirez, Barbalho, Severiano e Santos com centenas de vendedores particulares, antiquários, arquivos de rádio e televisão, acervos de família e outros colecionadores particulares, em uma rede que compreendia aspectos econômicos, afetivos e simbólicos. No caso específico de Nirez, esta rede afetiva logo passaria a contar com um personagem especial: seu próprio filho, Otacílio Azevedo, técnico de som especializado na recuperação e digitalização de discos goma-laca e também apaixonado pelo colecionismo.

4. À guisa de conclusão: um retorno ao caderno de campo

Alguns minutos depois da descoberta dos discos inéditos por Otacílio, chega à sala o colecionador português José Moças. Otacílio e Moças ainda não se conhecem, mas sendo ambos de natureza brincalhona, em pouco tempo já deixam a formalidade e conversam como amigos de infância. O ambiente é animado e a conversa fragmentada: trocam-se informações sobre outros colecionadores no Brasil e em Portugal, sobre uso específico de agulhas para discos fabricados em diferentes épocas, sobre limpeza e acondicionamento dos discos. Em dado momento, Otacílio passa a discorrer com orgulho sobre duas de suas invenções: a primeira é uma máquina de limpeza de discos feita com uma escova de dentes acoplada a um toca-discos, tecnologia ‘made in Ceará’, que ele se propõe a reproduzir no acervo de Moças; a segunda é uma técnica de restauração de discos quebrados que utiliza a cera de uma vela comum para remendo de gomas-laca. O especialista brasileiro coloca em prática a técnica com alguns discos partidos que já haviam sido dados como perdidos na coleção de José Moças, para grande encanto dos

12 Nirez, Miguel Ângelo de Azevedo, 2019. Entrevista ao autor do artigo em 7 de agosto de 2019.

técnicos portugueses Miguel Ribeiro e António Santos. Finalmente, a conversa volta ao tema dos discos inéditos: nessa altura Otacílio já descobriu mais dois discos que estavam pendurados nas paredes do estúdio em função meramente decorativa e que eram efetivamente registos inéditos na *Discografia Brasileira em 78rpm*. José Moças explica que sua coleção foi sempre focada em discos de música portuguesa: quando os técnicos da Universidade lhe pediram discos para adornar as paredes, ele imediatamente pensou em alguns exemplares de discos brasileiros que não eram o foco de seu acervo, sem, entretanto, desconfiar que tais discos eram inéditos no Brasil. Feliz com a descoberta, Moças pega os três discos e os oferece de presente a Otacílio, para que os leve a seu pai, Miguel Ângelo Nirez. Agora estão os dois a discutir animadamente a melhor forma de acondicionar os discos para a viagem transatlântica...

Transcrevo mais um trecho das minhas observações de campo, para realizar reflexões – à guisa de conclusão – sobre o aporte teórico anteriormente discutido em meu curto estudo de caso. Embora não haja nenhuma pretensão de esgotar, no âmbito deste artigo, temas tão amplos como discografias, arquivos sonoros e produções de sentido entre colecionadores, a análise do processo de construção dos arquivos de José Moças e Nirez, nos possibilita, a meu ver, ilustrar dois fatores importantes que passo a destacar.

O primeiro relaciona-se com o entendimento do arquivo como um saber esteticamente orientado, sendo seu processo de construção guiado por forte carga ideológica, tal como proposto por García (2011). Como visto anteriormente, durante toda a primeira metade do século XX, discos de 78rpm, contendo em sua maior parte música popular urbana e comercializados em escala industrial no Brasil e em Portugal, foram completamente ignorados pela intelectualidade dos dois países, que rotulavam este *corpus* fonográfico como música de baixo valor, e que portanto não mereceria salvaguarda em instituições oficiais de memória – arquivos públicos, bibliotecas, etc. No caso brasileiro, a partir da segunda metade do século XX, uma série de mudanças ideológicas mediadas por uma nova intelectualidade faz com que estes mesmos discos passem por um processo de ressignificação. De uma massa amorfa de discos comerciais sem qualquer valor artístico, o imenso *corpus* fonográfico brasileiro passa a ser compreendido como parte da herança cultural do país, materializada através da publicação da *Discografia Brasileira em 78rpm* com a chancela da Fundação Nacional de Artes. No caso português, o próprio José Moças seria o agente de transformação de significados sobre os discos: sua descoberta da coleção Bruce Bastin se tornaria desencadeadora de um extenso processo de ressignificação dos discos, que culminaria na compra da referida coleção pelo governo português e sua monumentalização como patrimônio sonoro nacional (Sardo 2017a).

Mais do que um processo de ressignificação, entretanto, creio que o entendimento do arquivo como um saber esteticamente orientado prende-se fundamentalmente à dimensão performativa do gosto inerente à construção de arquivos sonoros. Esta dimensão performativa, tal como afirma Hennion, resgataria o gosto como categoria sociológica: longe de ser algo exclusivamente condicionado à determinantes sociais ocultas, o gosto passa a ser entendido como algo que impulsiona uma série de ações que estão diretamente ligados à constituição de um arquivo. No estudo de caso apresentado, o prazer de manusear ‘objetos de arte’, o encantamento proporcionado pelos rótulos,

a lembrança lúdica da campana do gramofone da infância, o descontrolo emocional proporcionado pela descoberta de um exemplar raro, os deslocamentos e viagens para aquisição e troca de discos, o leque de ações envolvidas na elaboração de um catálogo coletivo, todos estes fatores podem ser entendidos não apenas como dispositivos pelos quais os colecionadores atribuem sentido às suas respectivas coleções, mas como a própria força motriz que impulsiona o ato de se colecionar.

Esta constatação nos leva ao segundo ponto, relacionado à necessidade de um novo *turning point* etnomusicológico no que concerne ao campo do arquivo sonoro. Se é certo que as últimas décadas testemunharam um interesse crescente da etnomusicologia pelos processos de arquivamentos “pró-ativos” (Ruskin 2006, 3; Landau e Fargion 2012, 126) – que pregam amplas parcerias entre pesquisadores acadêmicos e as chamadas *cultural heritage communities* –, processos de arquivamento que prescindem inteiramente de instâncias acadêmicas tendem a ser subvalorizados ou mesmo tornam-se invisíveis. Processos colaborativos tais como os descritos por Vallier (2010) e Johnson (2010), mesmo pregando uma produção de conhecimento mais horizontal e fluida entre comunidades e academia, partem ainda do pressuposto da necessidade de existência de um arquivo instituído – ou seja, de um arquivo disponibilizado física ou digitalmente em um ‘lugar institucional’ (bibliotecas, websites e outros), ordenados e classificados a partir de uma lógica ocidental, sob o controle de etnomusicólogos, universidades e bibliotecas. Entretanto, pouca atenção tem sido dada ao modo como pessoas comuns articulam redes, paixões, disputas e conhecimentos na construção de seus arquivos pessoais e a processos de arquivamento conduzidos em caráter extra-acadêmico. Neste sentido, a lição de autores da chamada sociologia pragmatista (Balerdi, Ornela Boix e Welschinger 2017), representada por nomes como Latour e Hennion pode ser de grande valia para esta guinada etnomusicológica. Ao invés da ênfase em temas como patrimônio imaterial, herança cultural, repatriamento sonoro e arquivamentos ‘pró-ativos’ – que acabam de alguma forma por ‘monumentalizar’ o arquivo sonoro –, o foco dar-se-ia na análise etnográfica sobre o modo como as pessoas cotidianamente criam ligações (*attachments*) com seus objetos de predileção, sobre como organizam estes mesmos objetos em arquivos multissituados e polissêmicos, sobre como organizam elas próprias sistemas de classificação a partir de lógicas inteiramente pessoais. Esta guinada passaria ainda por uma análise do conjunto de afetos e paixões inerentes a estes arquivamentos e pelo reposicionamento do papel dos colecionadores como agentes ativos na construção de significados simbólicos sobre seus arquivos.

O estudo de caso focado em colecionadores brasileiros e portugueses apresentado neste artigo procurou ser uma primeira contribuição neste sentido, ao focar na análise do “estranho ballet” – para usar uma figura proposta por Hennion (2002, 36) – entre sujeitos (coleccionadores, técnicos de som, pesquisadores acadêmicos) e objetos (discos goma-laca, catálogos, agulhas, aparelhos de som), a partir do qual surgem diferentes construções de sentido sobre arquivos certamente não redutíveis unicamente a um determinismo social. Desta forma, o arquivo sonoro aqui é sem dúvida o elo-base de uma cadeia de mediações construída entre tais sujeitos e objetos para a produção

de um caleidoscópio de sentidos, expressos em feixes fragmentados de discursos que misturam memórias (lembranças de percursos ligados à compra de discos, artistas gravados, catálogos produzidos), redes (outros colecionadores, instituições e arquivos), gostos estéticos (expressos nos comentários sobre as músicas, rótulos, e artistas gravados nos discos), técnicas (de reprodução, limpeza, uso de agulhas) e ideias de pertencimento e estranhamento.

Referências bibliográficas

- Aragão, Pedro
 2016 “Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927)”. *Opus* 22, no. 2: 83-114. <https://doi.org/10.20504/opus2016b2204>
- 2017 “Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e registros etnográficos”. *Per Musi* 36: 1-17. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2017.5167>
- Balerdi, Soledad, Rodolfo Iuliano Ornela Boix e Nicolás Welschinger
 2017 “Sociología pragmatistas: continuidades entre postulados teóricos y operaciones metodológicas”. *Cuestiones De Sociología* 16, no. 1: e027. <https://doi.org/10.24215/23468904e027>
- Born, Georgina
 2005 “On musical mediation: ontology, technology and creativity”. *Twentieth-century music* 2, no. 1: 7-36. <https://doi.org/10.1017/S147857220500023X>
- Bourdieu, Pierre
 1997 *La distincion: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
 1996 *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- De Nora, Tia
 2000 *Music and everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Francheschi, Humberto
 2002 *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.
- García, Miguel A,
 2011 “Archivos sonoros o la poetica de un saber inacabado”. *Revista ArteFilosofia* 11: 36-50. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/596> (22.09.2022)
- Garrancho, José
 2016 “Arqueólogo da música portuguesa soma 6700 de 78 rpm”. *Jornal Barravento*, Agosto 7. <https://barlavento.sapo.pt/mais/talento/arqueologo-da-musica-portuguesa-soma-6700-discos-de-78-rotacoes> (22.09.2022)
- Gell, Alfred
 1998 *Art and agency*. London: Clarendon Press.
- Gommart, Émile e Antoine Hennion
 1999 “A sociology of attachment: Music amateurs, drug users”. *The Sociological Review* 47, no. 1: 220-247. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03490.x>
- Gronow, Pekka
 1983 “The record industry: The growth of a mass medium”. *Popular Music* 3: 53-75. <https://doi.org/10.1017/S0261143000001562>

- Hennion, Antoine
 2002 *La passion musicale*. Barcelona: Paidós.
 2011 “Pragmática do gosto”. *Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio* 8 (jan/jul): 253-277. http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10_8.pdf (22.09.2022)
- Johnson, Birgitta
 2010 “Gospel archiving in Los Angeles: a case of proactive archiving and empowering collaborations”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 221-242. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.689467>
- Landau, Caroline; Fargion, Janet
 2012 “We’re all archivists now: towards a more equitable ethnomusicology”. *Ethnomusicology Forum* 21, no. 2: 125-140. <https://doi.org/10.1080/17411912.2012.690188>
- Latour, Bruno
 1996 “On actor-network theory: A few clarifications”. *Soziale Welt* 47, no. 4: 369-81. <https://www.jstor.org/stable/40878163> (22.09.2022)
- Losa, Leonor
 2014 *Machinas falantes: a música gravada em Portugal no início do século xx*. Lisboa: Tinta da China.
- Malcomson, Hettie
 2014 “Afcionados, academics and Danzón expertise: Exploring hierarchies in popular music knowledge production”. *Ethnomusicology* 58, no. 2: 222-253. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.58.2.0222>
- Malm, Kristen
 1992 “The music industry”. Em *Ethnomusicology: an Introduction*, editado por Helen Myers, 349-364. London: Macmillan.
- Napolitano, Marcos e Maria Clara Wasserman
 2000 “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História* 20, no. 39: 167-189. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>
- Ruskin, Jesse
 2006 “Collecting and connecting: Archiving filipino american music in Los Angeles”. *Pacific Review of Ethnomusicology* 11: 1-15. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/11/piece/514> (22.09.2022)
- Sardo, Susana
 2009 “Música Popular e diferenças regionais”. *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas*. Coleção Portugal Intercultural 1: 408-476. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. <https://www.om.acm.gov.pt/publicacoes-om/colecao-portugal-intercultural> (22.09.2022)
 2017a “Institutionalising and materialising music through sound sources: The case of Bruce Bastin’s Fado collection in Portugal”. Em *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, editado por Akesson Ziegler e Susana Sardo, 21-33. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
 2017b “Entrevista do colecionador José Moças”. *Revista Tempo e Argumento* 9, no. 22: 429-477. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338154300018> (22.09.2022)
- Travassos, Elizabeth
 1997 *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar.
- Vallier, John
 2010 “Sound archiving close to home: why community partners matter”. *Notes*, Second Series 67, no. 1: 39-49. <https://www.dar.cah.ucf.edu/items/show/111> (22.02.2022)

El archivo como laboratorio: el Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional de Argentina

The Archive as Laboratory: The Gerardo Gandini Fund at the Biblioteca Nacional Argentina

Pablo Fessel

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-2429-9452>

pablo.fessel@gmail.com

Resumen: El ordenamiento inicial de los manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini (FGG), involucró una re-constitución de esos documentos, basada en aspectos codicológicos, paleográficos, crítico-genéticos y analítico-musicales. La conformación de esos documentos como constructos hipotéticos desdibuja la distinción entre labor de archivo y trabajo crítico interpretativo y replantea la condición misma del archivo. El FGG demanda una posición irónica dirigida tanto al archivo como a los documentos, reconstituidos y fragmentarios, opacos en su identidad y estratificados en su sentido. El capítulo revisa problemas archivísticos y musicológicos relacionados con el ordenamiento, la identificación, la reconstitución y la clasificación de los manuscritos musicales de Gandini, considera sus implicancias para un estudio crítico-genético de su obra y discute el estatuto del FGG en tanto archivo.

Palabras clave: Gerardo Gandini; archivo; manuscritos musicales; procesos creativos; intertextualidad; Biblioteca Nacional de Argentina.

Abstract: The initial ordering of the musical manuscripts of the Gerardo Gandini Fund involved a re-constitution of these documents as texts, based on codicological, paleographic, critical-genetic and analytical-musical aspects. The constitution of these documents as hypothetical constructs blurs the distinction between archival work and interpretative critical work and rethinks the very condition of the archive. The G.G. Fund demands an ironic position aimed at both the archive and the documents, reconstituted and fragmentary, opaque in their identity, and stratified in their meaning. The chapter reviews archival and musicological issues related to the ordering, identification, reconstitution and classification of Gandini's musical manuscripts, considers its implications for a critical-genetic study of his work, and discusses the statute of the Fund as archive.

Keywords: Gerardo Gandini; music archives; musical manuscripts; intertextuality; creative processes; Biblioteca Nacional de Argentina.

1.

La contraposición que propone Debray Genette (1980; cit. en Lois 2001, 20) entre las poéticas del texto y las poéticas de la escritura da buena cuenta de las tensiones conceptuales relacionadas con la música de Gerardo Gandini (Buenos Aires 1936-2013), refractaria a la fijación textual. En efecto, si la tradición occidental de la música escrita posibilitó un desplazamiento de una condición representativa a una condición

productiva, vinculada al concepto de “obra perfecta y absoluta” (Listenius 1537; cit. en Dahlhaus 1982, 10-11), cuya constancia tendría su correlato en un texto fijo, la poética compositiva de Gandini tensiona esa distinción con la frecuente reescritura de sus textos.

Esa mecánica atraviesa el contenido y el estatuto mismo de su archivo personal, que se conserva como Fondo Gerardo Gandini (FGG) en la Biblioteca Nacional de Argentina. Su heterogeneidad documental se relaciona directamente con la diversificación de su producción artística y de su actuación profesional. Uno de los compositores más reconocidos de la escena de la música contemporánea argentina desde los años 60, Gandini compuso e hizo arreglos también de música popular. En ambos campos fue asimismo pianista y director. Becado y distinguido en múltiples ocasiones, sus obras comisionadas por ensambles, orquestas y festivales nacionales e internacionales, Gandini dictó clases también en universidades y conservatorios argentinos y del exterior, en espacios especializados —el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, el American Opera Center de la Juilliard School en Nueva York, el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT) en Buenos Aires, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea— y en numerosos talleres privados. Gandini practicó la divulgación, con la presentación de comentarios previos a conciertos y escritos publicados en diversos medios periodísticos y culturales, al igual que la gestión, como coordinador de ciclos de conciertos, director musical del Teatro Colón de Buenos Aires y director de su Centro de Experimentación.¹ Todas esas facetas de su producción y actuación tienen una expresión en documentos conservados en el FGG. Éste contiene manuscritos musicales, registros de audio y audiovisuales éditos e inéditos de sus obras o interpretaciones, escritos, correspondencia, documentación personal y profesional, programas de concierto, recortes de prensa, fotografías, partituras, discos y libros de su colección.

La transferencia del archivo a la Biblioteca tuvo lugar, poco después de la muerte de Gandini, sin un trabajo previo de ordenamiento y selección del material.² Un relevamiento inicial puso de manifiesto, junto con su desorganización parcial, otras particularidades del archivo: la falta de identificación y datación de muchos de los documentos —manuscritos de obras y registros sonoros por igual— así como una condición fragmentaria no sólo del archivo en su conjunto sino de algunos de los mismos documentos. Muchos de éstos se encontraban dispersos en diferentes elementos de guarda, intercalados con otros, correspondientes a veces a ítems que formarían parte de otras series documentales. Esa fragmentación del archivo, junto con la no identificación de algunos de los documentos, determinaron la necesidad de llevar a cabo un registro de la disposición relativa de los documentos o de sus partes al momento de su recepción en la Biblioteca,

1 Para un resumen biográfico más pormenorizado cf. Lambertini (1999) y Paraskevaïdis (2013).

2 El archivo, transferido entre julio y agosto de 2013, quedó en custodia del área de Música y Medios audiovisuales de la Biblioteca Nacional de Argentina. Para una exposición más detallada de su contenido, cf. Fessel (2015a; 2015b; 2015c).

previo a su clasificación en series, su inventario y catalogación.³ A pesar del desorden del archivo, que se puede atribuir a las vicisitudes de la custodia y traslado de los materiales, no pareció razonable renunciar por completo al principio del orden natural, respecto al menos de los segmentos que pudieran haber perdurado de éste. Esto no tanto por observancia a uno lo de los pilares conceptuales de la *ratio archivística* clásica (Tello 2018, 21-22), como por una motivación heurística: la disposición de los documentos en los elementos originales de guarda podía proveer todavía indicios para establecer la correspondencia y datación de folios manuscritos no titulados ni fechados, a partir de su contigüidad con otros cuya identidad y fecha eran susceptibles de ser establecidas con evidencia interna o externa. Ese registro quedó reflejado en un pre-inventario.

Los apartados que siguen revisan algunos de los problemas archivísticos y musicológicos relacionados con el ordenamiento, la identificación, la reconstitución y la clasificación de los autógrafos musicales de Gandini, con vistas a considerar sus implicancias para un estudio crítico-genético de su obra, así como sobre el estatuto del FGG en tanto archivo.

2.

Uno de los problemas implicados en el inventario de los manuscritos musicales estuvo dado por la identificación de autógrafos no titulados –es decir, su adscripción a una u otra obra determinada–, con la dificultad adicional de la falta de una referencia firme para establecer esas atribuciones. En efecto, la producción de Gandini no ha sido objeto hasta ahora de una catalogación precisa, que tome en consideración las omisiones, exclusiones y variantes en la conformación y denominación de sus obras. La clasificación de los manuscritos musicales que organizó esa serie en el inventario del FGG se realizó a partir de un cotejo entre trece catálogos o listados parciales, algunos de ellos elaborados por el propio compositor y otros por terceros a partir de aquéllos.⁴

A partir de esas fuentes se identificaron, entre los 2720 folios con manuscritos musicales, en su mayoría no encuadernados, partituras correspondientes a 104 obras, incluidas obras catalogadas y música incidental –para cine, teatro, o de circunstancia (Lambertini 2008, 193). El FGG incluye asimismo partituras de obras acabadas que no aparecen mencionadas en ninguno de estos catálogos; obras retiradas por el propio Gandini en forma expresa y otras que fueron simplemente omitidas a partir de cierto momento en los catálogos y nóminas subsiguientes; todas ellas compuestas entre 1955 y 2008. Entre los manuscritos conservados se pudieron identificar igualmente esbozos y borradores de obras inconclusas. Se conservan también en el Fondo estudios, arreglos de música popular, orquestaciones, así como transcripciones de obras de otros compositores. Un conjunto de autógrafos quedaron, a la finalización del trabajo de inventario, sin identificar. Se conservan asimismo, por último, dos manuscritos de obras de otros compositores.

3 Cf. el cuadro de ordenamiento del FGG en Fessel (2015a; 2015b, 195-97). Sobre el equipo trabajo y las tareas realizadas, cf. Fessel (2015b, 199) y (2015a) respectivamente.

4 Cf. el detalle de estos catálogos y listados en Fessel (2015b, 12).

El inventario de estos manuscritos implicó problemas archivísticos adicionales a los relacionados con la no identificación y la falta de un catálogo comprensivo de obras. Se trata de problemas cuya consideración hace necesaria una referencia a la índole de la música compuesta por Gandini, las técnicas compositivas desarrolladas y los procesos de escritura de sus obras.

La poética intertextual que Gandini adoptó para la composición de música de concierto hacia fines de los años 60 tiene como punto de partida la idea de una disponibilidad estética de toda la tradición occidental de música de concierto y popular. (Monjeau 2009, 141) Esta disponibilidad se traduce en una apropiación y reelaboración de materiales no originales. Sujetos a diferentes formas de alusión, citado o paráfrasis, estos materiales asumen distintos grados de prominencia para la escucha y de organicidad respecto de su papel en la estructura de la obra. El proceso creativo incorpora de este modo un momento previo a la *invención* –para formularlo en términos de los modelos retóricos de la composición (Bonds 1991, 80-90)–, dado por el *análisis* musical. El análisis de otras obras, como marco para la selección de materiales objeto de cita o reelaboración antecede, origina e interviene en la misma escritura. Se establece así una dinámica recursiva en la que “escritura” resulta finalmente sinónimo de “reescritura” (Gandini 1991, 62; Lois 2001, 10).

Esa concepción del proceso compositivo como reescritura se manifiesta no sólo en el empleo de materiales no originales sino también en la reelaboración y re-presentación de sus propios materiales o dispositivos formales en obras posteriores, lo que da lugar a series de obras temática o formalmente relacionadas. Ese es el caso, por ejemplo, de la serie iniciada con *Música nocturna I* (1964) para ensamble, que da lugar a *...hecha sombra y altura* (1965) para ensamble y a *Double* (1971) para quinteto de vientos. Es el caso también de la serie originada con *Sarabanda et double* (1973) para violoncello solo, que daría lugar a *...e sarà* (1974) para piano, *e sarà* (1976) para orquesta y, tardíamente, la Sonata para cello (2006).

Las reelaboraciones representan la parte visible de un proceso que parte de los materiales apropiados y continúa con sus transfiguraciones, cuyo emplazamiento en una determinada obra no los cristaliza. Tal como señala Dahlhaus, mientras que para el oyente la obra se presenta como una realización acabada, para el compositor esa realización implica, de cierta forma, un renunciamiento respecto de posibilidades abiertas que permanecen sin realizar, sacrificadas a la apariencia de la obra concluida (Dahlhaus 1987, 218). La composición entendida como glosa tiene como contrapartida necesaria, en la poética de Gandini, el comentario incesante de la obra.

Las revisiones autógrafas que muestran muchos de los manuscritos revelan una renuencia por parte de Gandini a la fijación textual.⁵ La revisión reiterada de las parti-

5 Su obra reproduce, en este sentido, algunas de las dificultades planteadas en lo que se conoce, en el campo de los estudios genético-musicales, como el “problema Chopin” (véase Kallberg 1996, 215, cit. en Sallis (2015, 151).

turas, publicadas o no, las transforma, ligera o sustantivamente, hasta llegar a plantear, en ocasiones, versiones alternativas de algunas de sus obras. Es el caso, por ejemplo, del Concierto para guitarra, cinta y orquesta, compuesto en 1975, con una versión para guitarra y guitarra grabada (*Los caprichos*, 1975), sucesivamente reelaborado hasta dar lugar a su sustitución, en 1977, por una versión titulada igualmente, como la versión sin orquesta, *Los caprichos*.

A los fines de la descripción de los manuscritos fue necesario establecer su estatuto desde el punto de vista de su función en el proceso compositivo. Excepto por las copias limpias, destinadas a la lectura de un tercero (un copista, el editor o los intérpretes), los manuscritos que representan *pre-textos* (Bellemin-Noël 1972) y revelan diferentes estadios en el proceso de la composición constituyen documentos de uso personal, con una función mnemotécnica más que comunicativa, y cuyas características dependen de los hábitos creativos de cada compositor y en ocasiones de las particularidades de cada obra. La denominación de las diversas clases de manuscritos de música compuesta a partir del siglo XX es por eso objeto todavía de debate en la literatura especializada, entre posiciones que proponen reunir toda la variedad de manuscritos bajo una categoría común (Marston 2001, 472), y las que proponen emplear una terminología más diferenciada (Sallis 2004; Mosch 2004).

Los manuscritos musicales de Gandini fueron clasificados, desde el punto de vista genético, a partir de una tipología *ad hoc*, necesariamente flexible en sus límites, basada en cinco categorías: 1. planes (formulaciones verbales, disposiciones escénicas, etc., sin referencias musicales precisas); 2. esbozos (manuscritos con notación musical, con un alto grado de indeterminación en aspectos centrales –y no indeterminados– de la –posible– obra definitiva); 3. borradores (manuscritos con un alto grado de determinación de los materiales musicales, coincidente con vacilaciones, tachaduras o divergencias respecto de estadios ulteriores de la composición); 4. copias limpias (manuscritos en tinta –excepcionalmente en lápiz–, exentos de alternativas, usualmente firmados, titulados y fechados); y 5. transparencias (copias limpias, escritas en tinta sobre papel vegetal, caracterizadas por un alto grado de fijación del texto musical a efectos de producir copias heliográficas y ediciones facsimilares).⁶

3.

A la identificación y clasificación genética de los manuscritos se sumó un problema adicional: el de la reconstitución de los documentos. En efecto, el ordenamiento inicial de los documentos que conformarían el FGG implicó no sólo tareas archivísticas corrientes (determinación de series, clasificación de los documentos, acciones de preservación y/o conservación física de los ítems, entre otras), sino también, en el caso de los manuscritos

⁶ A diferencia de la práctica de compositores como Schumann (Appel 2010, 93) el estatuto genético de los documentos no está indicado por Gandini expresamente; y su empleo muestra un desplazamiento fluido entre una y otra clase.

musicales, un conjunto de acciones orientadas a la reconstitución de esos documentos en cuanto textos, es decir, el agrupamiento e interpretación de folios no encuadernados y no siempre paginados o titulados, dispersos originalmente en diferentes contenedores, como pertenecientes a un mismo documento.

Para esas reconstituciones, al igual que para la identificación de esbozos y borradores no titulados como propios de una u otra obra, se tomaron en consideración aspectos textuales (relaciones entre materiales, procedimientos compositivos, instrumentación), crítico-genéticos (cotejo de versiones distintas de una misma obra), paleográficos (tipos de escritura), codicológicos (tintas, tipo de papel empleado y accidentes de su conservación tales como pliegues, manchas, quiebres, decoloración), además de, en el caso de manuscritos no encuadernados, la ubicación relativa de cada uno de sus folios en la disposición de los documentos al momento de su recepción en la Biblioteca. Se relevó asimismo información contextual extraída de programas de concierto, fuentes periódicas, grabaciones, testimonios y literatura especializada. La asignación de títulos atribuidos a las obras inconclusas no tituladas siguió, por su parte, criterios textuales y paratextuales, destacando relaciones entre materiales musicales, textos literarios, o expresiones inscriptas en el documento susceptibles, por su formulación o posición en la página, de ser interpretadas como tales.⁷

4.

La fragmentación de los documentos, junto con la necesidad de identificar en lo posible el estadio que cada documento representa en el proceso compositivo, llevaron a tomar en consideración la presencia, efectiva o documentada, de revisiones autógrafas. Éstas tienen la forma de diferentes tipos de testados –tachaduras de supresión o de sustitución (de Biasi 1996; cit. en Rosato y Álvarez 2010, 30)– o agregados que especifican (y eventualmente modifican) el texto musical de diversos modos, o le incorporan una capa adicional de sentido (como en los casos de alteraciones o reemplazos en los materiales o las muy frecuentes re-instrumentaciones de autógrafos escritos inicialmente para otro instrumento).

El despliegue de reelaboraciones textuales puede reconstruirse, parcialmente al menos, a partir de sus vestigios en los manuscritos musicales, y de su comparación con otros documentos de la misma serie. Junto con los manuscritos propiamente dichos, se incluyó en esta serie una diversidad de documentos que no lo son en sentido estricto, tales como fotocopias de manuscritos, ediciones comerciales (en su mayoría facsimilares), ediciones de alquiler, copias heliográficas y fotocopias de todas las clases anteriores. Estos documentos reproducen manuscritos total o parcialmente no conservados, así como variantes de los manuscritos conservados. Estas diferentes clases de reproducción cuentan, en su mayor parte, con revisiones o anotaciones autógrafas, que ponen de manifiesto una reutilización práctica por parte de Gandini tanto de sus manuscritos

7 Sobre las dificultades implicadas en la identificación y clasificación de manuscritos no ordenados ni fechados, y la provisionalidad de sus resultados, cf. Sallis (2015, 75-95).

como de partituras editadas de sus obras. Muchas de las inscripciones en los manuscritos representan marcas de interpretación, es decir, destacados, aclaraciones, entre otros, que documentan su empleo en contextos de ejecución —una que tenía frecuentemente al propio compositor como protagonista. Pero se observa también un uso metódico de los manuscritos como soporte material de revisiones textuales,⁸ lo que implica tanto la co-presencia de varios estratos de escritura en un mismo documento como la restitución de los textos a la condición de pre-textos. Por eso no es infrecuente la clasificación de algunos documentos de esta serie como copia limpia con revisiones (cuando se observa más de un estrato de escritura), o copia de copia limpia revisada, cuando se pudo observar que el manuscrito copiado contaba por su parte con éstas.

Ciclo (1959-66) para piano ofrece un ejemplo de los dos casos. Se trata de una obra no catalogada, que reunía las *Tres pequeñas elegías* de 1959, las *Cuatro bagatelas* de 1962, y una pieza denominada “Para piano III”, compuesta en 1965. Se conserva en el FGG una copia limpia de cuatro folios, escrita en tinta negra, con inserciones y revisiones en lápiz (una de éstas, una tachadura de supresión que, junto con la inscripción “no”, se aplica a la totalidad de la última pieza), bolígrafo azul y tinta verde.⁹ Las revisiones fueron incorporadas en al menos dos instancias diferentes, de acuerdo con la información que provee un segundo documento. Se trata de una fotocopia del documento anterior, del que se conserva una sola página, y que reproduce las revisiones en lápiz y tinta verde, pero no las escritas con bolígrafo azul.

La fragmentación de los documentos es correlativa con la del archivo en su conjunto —una que perdura, lógicamente, en el FGG. Esta fragmentación se pone de relieve en fotocopias y copias heliográficas que documentan la existencia de autógrafos no conservados en el Fondo —algunos de éstos se encuentran en el Archivo de la Editorial Melos (AEM), última editora y representante comercial de Gandini. Hay obras de las que no se conserva ningún manuscrito, y otras de las que se conservan documentos correspondientes sólo a algunos de los estadios de su composición.¹⁰ Son contados los casos que no exhiben discrepancias así sea ligeras entre los manuscritos y ediciones que Gandini conservó consigo, y los autógrafos que confió a sus editores. El cotejo de los autógrafos revisados con las partituras editadas o fotocopias puede revelar estadios sucesivos de revisión textual, independientemente de eventuales diferencias en las tintas o en el trazo, a partir de la identificación de revisiones ausentes en la reproducción (como en el caso

8 No siempre son inequívocas las inscripciones respecto de su valor interpretativo o reelaborativo.

9 El examen del conjunto de los manuscritos musicales del FGG sugiere que, a diferencia de otros compositores, Gandini no empleaba diferentes colores de tinta con una función estructurante de la notación. Por eso las diferencias de tinta no son tan indicativas de la índole de las revisiones como de su discontinuidad temporal. La supresión se extendería luego al proyecto mismo, ya que Gandini nunca incorporó *Ciclo* a sus nóminas de obras, y *Tres pequeñas elegías* y *Cuatro bagatelas* continuaron interpretándose como obras independientes. Cf. una reproducción facsimilar del documento en Fessel y Grimson (2014, s/p).

10 Gandini acostumbraba en ocasiones regalar sus manuscritos a los intérpretes que estrenarían una obra determinada, así como a sus amigos.

de *Ciclo*, mencionado arriba). Estos estadios de revisión se extienden a veces a tres o más manuscritos de la misma obra, con divergencias entre unos y otros.

... *piagne e sospira* (1969), para flauta, clarinete, violín y piano, está representada por dos documentos en el FGG, que revelan la existencia de al menos cuatro fuentes y permiten distinguir cuatro estadios de escritura y/o revisión. El primero es una copia heliográfica con inscripciones en tinta negra y roja (fuente B, estadios 2 y 3). La transparencia –fuente A, correspondiente al primer estadio– se conserva en el AEM. El segundo documento es una fotocopia de un ejemplar de la edición facsimilar de alquiler (ed. Ricordi, sin código comercial –fuente C), producida, al igual que B, a partir de la transparencia. La fotocopia (fuente D) deja ver, en el ejemplar de la partitura impresa, revisiones distintas (correspondientes a un cuarto estadio) de las que se observan en la copia heliográfica.¹¹

Una estratificación análoga se observa en cuatro documentos correspondientes a la Sonata no. 1 (1995-96) para piano. Del primero (genéticamente hablando), un borrador escrito en lápiz, con revisiones en tinta roja y titulado *Sonata Renzi*, se conserva una sola página (la primera del primer movimiento, denominado “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”). Ese movimiento había tenido una breve circulación previa como pieza autónoma para piano. El segundo documento es una copia limpia de la Sonata, escrita en tinta negra, firmada y fechada en 1995-96, que perdió el “Renzi” y cuyo título (Sonata I) agrega en lápiz una numeración que llegaría, presumiblemente, con la segunda Sonata para piano de 1998.¹² Profusamente anotado (en lápiz, blanqueador, tinta roja y negra, borrados), el documento es la fuente de las dos ediciones de la Sonata, publicadas por Ricordi y Melos en 2001 y 2006, respectivamente. Se trata de ediciones facsimilares, que reproducen algunas de las revisiones observables en el autógrafo, pero no todas. Es evidente que Gandini volvió sobre la copia limpia antes y también después de su publicación. En el FGG se conserva su propio ejemplar de la segunda edición de la Sonata, que muestra, por su parte, otras inscripciones en lápiz. Por último, se conserva una fotocopia que reproduce otra, no conservada, de la copia limpia de la sonata. La fotocopia conservada revela, en la fotocopia extraviada, revisiones ulteriores diferentes de las que se observan en el autógrafo.

5.

La conformación de los documentos se estableció procurando restituir continuidades estéticas y genéticas. No obstante, estas dos condiciones no siempre se observan sin conflicto. Aparece en ocasiones una discrepancia entre la unidad material del ítem y su unidad documental: los manuscritos revelan que Gandini hacía uso de folios ya escritos para asentar, en hojas o secciones limpias, esbozos y borradores posteriores, con prescindencia de lo que hubiera escrito en éstos anteriormente. Por eso no es infrecuente que un mismo ítem contenga, a veces en forma intercalada, documentos correspondientes

11 La secuencia precisa de los estadios 2-4, lógicamente, no puede establecerse.

12 Cf. una reproducción facsimilar de la primera página del documento en Fessel (2015b, 171).

a fragmentos de diferentes obras,¹³ o a diferentes estadios en la composición de una misma obra.¹⁴ Esa discrepancia se extiende a veces a la combinación de documentos correspondientes a distintas series en un mismo ítem. La heterogeneidad del archivo alcanza a los propios documentos: se expresa como una duplicidad en algunos de los mismos elementos integrados a una u otra serie. Si bien se conservan en el FGG agendas personales, las inscripciones en los manuscritos musicales dejan ver que Gandini hacía uso de ellos como una especie de agenda informal, asentando números de teléfono, direcciones, citas y otro tipo de anotaciones propias de la vida doméstica. Pero se da también el caso, que tiene más relevancia desde un punto de vista de la crítica genética, de documentos personales que incluyen pre-textos de obras musicales.

Los *Diarios* (I-V para piano, VI[a] para ensamble, VI[b] para orquesta, y VII para piano y percusión) constituyen ciclos que Gandini compuso a partir del agrupamiento y/o reescritura de piezas u obras previas en conjunto con otras nuevas (Fessel 2014). El *Diario* VII para piano y percusión (1966-2002), estrenado en Buenos Aires el 12 de noviembre de 2002, incluye dos obras previas para percusión: *El adiós* (1966) y *Escuchando Pierrot chez Mme. Ocampo* (1992), a las que se agrega *Viejos ritos* (1985), reelaborada como *Ecos de Viejos ritos* (1984-2002). Intercaladas entre las tres obras el piano interpreta dos piezas denominadas *Acordes errantes* I y II, derivadas de secciones homónimas de la tercera Sonata para piano (2001).

Los pre-textos del *Diario* VII identificados como tales en el FGG incluyen cinco documentos correspondientes a dos series distintas: la de los manuscritos musicales y la de los documentos personales. El primero es un autógrafo que contiene, en la misma faz del papel, dos proyectos de obra. La parte superior, bajo el título *Proyecto WDR* –por el Westdeutscher Rundfunk, la radio alemana que encargó la obra– expone un plan de *Tango y postango* para bandoneón, violoncello, percusión y Big Band de 2003. En la parte inferior, bajo el título *Proyecto TMGSM* –la sigla remite al Teatro Municipal General San Martín, en cuyo Ciclo de conciertos de música contemporánea se estrenaría la obra– se bosqueja un plan para el *Diario* VII.¹⁵ Junto con un diagrama de la disposición escénica del instrumental, el manuscrito revela que el proyecto inicial para el ciclo había considerado incluir textos del poeta Juan Gelman y materiales musicales de la primera Sonata para piano (1995-96). La elaboración simultánea de los dos proyectos explica la coincidencia de ambos documentos en el mismo ítem, e impacta también sobre las otras fuentes relacionadas con este ciclo que se conservan en el FGG. Otros tres documentos son cartas manuscritas enviadas por fax. La primera de las cartas,¹⁶ dirigida a

13 Sobre casos análogos en la colección Kurtág de la Fundación Paul Sacher, cf. Sallis (2015, 108).

14 La presencia de pasajes musicales escritos en vuelta encontrada (es decir, con una inversión en la orientación del papel) constituye una muestra inequívoca de heterogeneidad en tal sentido, aunque no representa la única.

15 Cf. una reproducción facsimilar del documento en Fessel (2015b, 155).

16 En ninguna de ellas, como tampoco en los planes, se consigna la fecha, por lo que su disposición cronológica depende de una hipótesis relativa a la secuencia de esa pre-composición.

Lucas Schmid, productor del WDR, menciona la composición de una obra para piano y cuatro grupos de percussionistas (los cuatro identificados en el diagrama del documento anterior).¹⁷ Las otras dos cartas están dirigidas a Martín Bauer, programador del ciclo del Teatro San Martín. Estas cartas sugieren una reducción del instrumental de percusión a dos grupos,¹⁸ así como una inclusión relativamente tardía de *Ecos de Viejos ritos* en el proceso compositivo. La primera carta muestra que Gandini había considerado inicialmente componer una obra denominada *Con el mazo dando*, basada en materiales elaborados para *Tango y postango*, alternativa de la que terminó por prescindir. La segunda carta transcribe, reducida, la disposición escénica del instrumental. Una representación similar de esa disposición, junto con citas fragmentarias del libro *Obra abierta* (1962) de Umberto Eco, empleadas en *Viejos ritos*,¹⁹ aparecen, por último, bajo el título *Nuevos viejos ritos*, en las columnas correspondientes a los días 1 y 2 de octubre de 2002 de una agenda personal. Los cinco documentos permiten reconstruir algunas de las alternativas consideradas para la constitución del ciclo.²⁰ El caso del *Diario VII* muestra un desdibujamiento en origen, por el propio uso que hacía Gandini de sus manuscritos, de la distinción archivística corriente entre documentos artísticos y personales.

Una duplicidad análoga a la que exhiben los pre-textos del *Diario VII* se manifiesta en la serie correspondiente a la colección de partituras éditas que formaban parte de la biblioteca de Gandini. Algunas de estas partituras presentan inscripciones manuscritas, cuya relación con la ejecución musical, con el análisis, o con un estudio orientado a la selección de materiales en el marco de la pre-composición no es interpretable siempre de un modo inequívoco.

Entre estas partituras se conserva un fragmento de dos hojas desencuadernadas (pp. 35 a 38) de una edición italiana no identificada de las *Davidsbündlertänze* op. 6 para piano de Robert Schumann. Las páginas 36 y 37, profusamente anotadas en lápiz y que funcionan por eso como recto del documento, corresponden a la pieza no. 14. Esta pieza fue objeto de sucesivas reescrituras por parte de Gandini que derivaron en una serie de obras: dos de los números de *Rsch: Escenas*, para piano y orquesta, de 1983-84 (III y XI, ambos denominados “Eusebius”), *Eusebius. Cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos* (1984), *Rsch: Testimonios* (1984/rev 1993), para soprano, piano y cinta; *Eusebius* para orquesta (1984-85), la ópera *Liederkreis* (2000) y, tardíamente, *Eusebius II* para piano (2006). El no. 14 de las *Davidsbündlertänze* no está, en *Eusebius* para piano, tomado como fuente de citas fragmentarias sino que en su

17 La carta, como es lógico, es mucho más detallada respecto del proyecto para el WDR.

18 Esa reducción fue evidentemente escalonada: un catálogo autógrafa de obras conservado en el AEM, redactado probablemente en 2002 –fuente J en Fessel (2015b, 12)–, menciona, entre las obras en preparación, una para piano y tres grupos de percusión.

19 Las citas están incluidas también en *Espejismos* (1985) para soprano y ensamble, obra formada a partir de un conjunto de estudios, entre ellos *Viejos ritos*.

20 En los años siguientes, fuera de la mención comentada en la nota 18, se incorporó a uno solo de los catálogos posteriores la obra ‘nueva’ del *Diario VII*, *Ecos de viejos ritos*, pero no el *Diario* como tal (Lambertini 2008, 210).

totalidad forma un marco a partir del cual, mediante sucesivos filtrados interválicos, se deriva la obra.²¹ De hecho, las marcas en lápiz que se observan en la partitura impresa se corresponden con cada uno de esos filtrados. Así, lo que a primera vista parecía una más de entre las partituras anotadas que integraban la biblioteca de Gandini, se reveló, por la particular complejidad de esta obra, como un esbozo de los “Eusebius”. A diferencia de manuscritos que, aun cuando citan materiales no originales, aparecen como una escritura autógrafa sobre papel pentagramado en blanco, éste se inscribe sobre una partitura impresa. La intervención de Gandini sobre la partitura de Schumann no se limita a estas marcas. La partitura contiene, adheridos con cinta transparente, doce fragmentos autógrafos procedentes de una copia limpia destruida de *Rsch: Escenas*, que corresponden a otros dos números de la obra, “Florestán” y “El pájaro profeta” (Fessel 2016). Los fragmentos dan forma a un collage musical, semejante a la parte indeterminada del piano en “Habla el poeta”, el último número de *Rsch: Escenas*, que el propio Gandini interpretó en ocasión de su estreno, tal como se escucha en uno de los registros sonoros conservados en el FGG (Fessel 2021). Como un palimpsesto deliberado, el collage, sin título ni fecha, condensa esbozos, borradores y fragmentos de copias limpias de diferentes números de *Rsch: Escenas* y *Eusebius*.²²

Si en el plano del análisis musical una determinada obra puede ser pensada como *hipotexto* (Genette 1989) de otra, este tipo de partituras anotadas se vuelven *pre-textos* en un sentido crítico-genético, y por tanto archivístico también. En estos casos el estatuto del documento como partitura impresa se vuelve secundario respecto de las inscripciones manuscritas, que tienen ese impreso, por así decir, como mero soporte.

6.

Las características de la poética compositiva de Gandini y los métodos de elaboración de sus obras confluyen en una dificultad para plantear una identidad sin fisuras entre el concepto de obra y un texto definitivamente establecido, susceptible de orientar de un modo inequívoco el análisis, la crítica, la edición o la interpretación musical. Sus propios hábitos respecto del uso, organización y conservación de los manuscritos desestabilizan todavía más el estatuto y las condiciones de los textos sobre los cuales se realiza cualquiera de esas operaciones. El inventario de los manuscritos musicales del FGG supuso, dadas las características del archivo del que provenían, un conjunto de operaciones (reconstitución de los documentos en cuanto textos, identificación de fragmentos carentes de título, fecha y/o paginación, confrontación de variantes, entre otras) que no sólo desdibujan la distinción en otros tiempos más nítida entre la labor archivística y el trabajo crítico interpretativo, sino que replantean la condición misma del archivo.

21 Esta lógica se expone en Gandini (1991, 61-62), y está analizada en Monjeau (1991, 2004, 2018) y Erkin, Cancián, Mastropietro y Villanueva (2001).

22 Cf. una reproducción facsimilar del documento, con el título atribuido de *Rsch: Escenas - Eusebius*, en Fessel y Grimson (2014, s/p) y Fessel (2015b, 168-169).

A diferencia de lo que sucede en campos como los de la investigación y la restauración arqueológica, la intervención musicológica se limitó en este caso al reordenamiento, la atribución de identidad documental y la descripción e identificación de variantes de los ítems del archivo. Se trata de operaciones que, debidamente consignadas, no sólo se destacan y visibilizan como anastilosis, sino que cumplen con el principio de reversibilidad (Sallis 2015, 64-69). El pre-inventario representa un elemento clave para evaluar la reconstitución de los documentos del FGG. En efecto, dado que estas reconstituciones resultan siempre de un acto interpretativo, el registro de la ubicación original no sólo de cada manuscrito sino también, llegado el caso, de sus folios individuales, visibiliza los documentos como constructos hipotéticos. Esto hace posible una revisión crítica de las operaciones realizadas —esa reconsideración podría suscribir los agrupamientos o proponer alternativas, que llevarían a constituir o identificar los textos de otro modo. A falta de una edición crítica de la obra de Gandini, la interpretación (tanto musical como musicológica) requiere identificar y evaluar elisiones e insertos, discrepancias en las revisiones autógrafas, incertidumbres relacionadas con la datación, entre otras. El FGG demanda así una posición irónica dirigida tanto al archivo en cuanto tal —su ordenamiento en series y sub-series, su condición fragmentaria, abierta y provisional— como a los mismos documentos, opacos algunos de ellos en su identidad, estratificados en su sentido, reconstituídos y aun así fragmentarios también ellos mismos —tanto en cuanto objetos físicos como respecto de su condición documental. Esta posición se relaciona con la ‘arqueología’ entendida en el sentido de Foucault (1970), orientada tanto a los documentos en sí mismos, como al régimen general del archivo en el que esos documentos se inscriben y eventualmente se constituyen. Al contrario de prácticas de organización de los registros derivadas de una concepción organicista de la archivística, tendientes, como señala Tello, “a obtener cualquier problematización sobre sus condiciones de producción” (2018, 26), se trata en este caso de poner de relieve esa producción, de subrayar el carácter interpretativa e históricamente situado de esas condiciones. Ajenos a toda forma de hipóstasis, los documentos del FGG no detentan el estatuto de una certificación de origen y verdad (Tello 2018, 33), como texto definitivo de la obra musical. Por el contrario, su misma fragilidad ‘metafísica’ se proyecta sobre sus lectores, obligados a un distanciamiento crítico y una visibilización de los presupuestos y condiciones que intervienen en su interpretación. “El primer archivero —escribe Derrida (1997, 63)— instituye el archivo como debe ser, es decir, no sólo exhibiendo el documento, sino *estableciéndolo*. Lo lee, lo interpreta, lo clasifica”. Las características del FGG lo vuelven refractario a ese ‘establecimiento’ documental. Su fragmentación constitutiva —más allá de las contingencias de su origen— desafía el principio de consignación (Derrida 1997, 11). Su provisionalidad multiplica, por su parte, disemina de alguna forma, esa figura del “primer archivero”, entendido como intérprete: transfiere a las o los usuarios la tarea de leer, (re)interpretar y (re)clasificar.

El Fondo Gerardo Gandini se presenta así como una especie de laboratorio, un contenedor dinámico y abierto, homólogo del archivo a partir del cual se constituye.

Esa condición tensiona, de alguna manera, algunos de los supuestos tácitos de la ‘ratio archivística’ decimonónica. La operatoria corriente del archivo clásico, que preserva la materialidad del documento a la vez que lo clausura en los términos de la taxonomía aplicada, neutraliza el estatuto de esos documentos como huellas de intervenciones (textuales, estéticas y hasta archivísticas, en este caso) abiertas a lecturas y reescrituras ulteriores –como vestigios, por tanto, potencialmente efectivos en contextos distintos de los de su origen. Ese estatuto desborda, de hecho, el archivo que los contiene y hasta su propia condición textual, para extenderse sobre lo histórico como factor de desestabilización de un presente pulido, cerrado en su inmediatez (Hartog 2007) –un presente que archiva para registrar el pasado como puro pasado.

Referencias bibliográficas

- Appel, Bernhard R.
2010 *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise*. Mainz: Schott.
- Bellemin-Noël, Jean
1972 *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris: Larousse.
- de Biasi, Pierre Marc
1996 “Qu'est-ce qu'une rature”. En *Raturas et repentirs*, editado por B. Rougé, 17-47. Pau: Publications de l'Université de Pau.
- Bonds, Mark Evans
1991 *Wordless rhetoric. Musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dahlhaus, Carl
1982 *Esthetics of music*, traducido por William Austin. Cambridge: Cambridge University Press.
1987 “Plea for a Romantic category”. En *Schoenberg and the New Music*, traducido por Derrick Puffett y Alfred Clayton, 210-219. Cambridge: Cambridge University Press.
- Debray Genette, Raymonde
1980 “Présentation”. En *Flaubert à l'oeuvre*, editado por R. Debray Genette, 7-13. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques
1997 *Mal de archivo. Una interpretación freudiana*, traducido por Francisco Vidarte. Madrid: Trotta.
- Etkin, Mariano, Germán Cancián, Carlos Mastropietro y Cecilia Villanueva
2001 “Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini”. *Música e investigación* 9: 35-56.
- Fessel, Pablo
2014 “Una retórica de la inmediatez. Los *Diarios* de Gerardo Gandini”. *Resonancias* 18, no. 35: 135-156. <https://doi.org/10.7764/res.2014.35.8>
2015a “El Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional”. En *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales. Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*, editado por S. Aramayo y Ana María Olivencia, 359-373. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología. https://www.aamusicologia.ar/wp-content/uploads/2017/06/ACTAS-AAM_INM_2014.pdf (21.07.2022)

- 2015b *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- 2015c “Gerardo Gandini. El archivo de un compositor”. *Estado crítico* 5: 13-17. Repr. en *Latinoamérica Música* (Informes, 2016). <https://www.latinoamerica-musica.net> (11.02.2020)
- 2016 “*Rsch: Escenas - Eusebius*. Un collage de Gerardo Gandini”. En *XI Jornadas Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, 233-242. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA).
- 2021 “Fragmentación y aleatoriedad en ‘Habla el poeta’ de Gerardo Gandini”. En *Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes* (xiv Jornadas Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”), editado por Ricardo González y Alejandra Niño Amieva. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA). <http://payro.institutos.filo.uba.ar/publicacion/xiv-jornadas> (06.12.2021)
- Fessel, Pablo y Ezequiel Grimson, eds.
2014 *Gerardo Gandini. Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Foucault, Michel
1970 *La arqueología del saber*, traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI.
- Gandini, Gerardo
1991 “Objetos encontrados”. *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 1: 57-64. Repr. en *Revista Lulú: edición facsimilar*, 93-100. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.
- Genette, Gerard
1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Hartog, François
2007 *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, traducido por Norma Durán y Pablo Avilés. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Kallberg, Jeffrey
1996 *Chopin at the boundaries: Sex, history, and musical genre*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lambertini, Marta
1999 “Gandini, Gerardo”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, vol. V, 365-368. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
2008 *Gerardo Gandini - Música ficción*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- Listenius, Nicolaus
1927 [1537] *Musica*. Ed. facsimilar: Berlin: M. Breslauer.
- Lois, Élide
2001 *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- Marston, Nicholas
2001 “Sketch”. En *The New Grove dictionary of music and musicians*, editado por Stanley Sadie y John Tyrrell, vol. 23, 472. London: Macmillan.
- Monjeau, Federico.
1991 “Reseña de Gerardo Gandini, *Eusebius* (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos)”. *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 1: 25-26. Repr. en *Revista Lulú: edición facsimilar*, 61-62. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.
2004 “Forma, VII”. En *La invención musical*, 120-127. Buenos Aires: Paidós.

- 2009 “Anotaciones sobre la presencia europea en la música argentina contemporánea”. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, 135-149. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- 2018 “Gerardo Gandini. Esculturas schumannianas”. En *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, 197-219. Buenos Aires: Mardulce.
- Mosch, Ulrich
- 2004 “Preliminaries before visiting an archive”. En *A handbook to twentieth-century musical sketches*, editado por Patricia Hall y Friedemann Sallis, 17-31. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paraskevaídís, Graciela
- 2013 “Gandini, Gerardo”. En *Komponisten der Gegenwart*, editado por Hanns-Werner Heister y Walter-Wolfgang Sparrer. München: text + kritik.
- Rosato, Laura y Germán Álvarez
- 2010 *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Sallis, Friedemann.
- 2004 “Coming to terms with the composer’s working manuscripts”. En *A handbook to twentieth-century musical sketches*, editado por Patricia Hall y Friedemann Sallis, 43-58. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2015 *Music sketches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tello, Andrés M.
- 2018 *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.

Lecturas literarias en voz de sus autores: sobre el acervo fonográfico del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín¹

Literary Readings in their Authors' Voice: On the Phonographic Collection of the Ibero-Amerikanisches Institut in Berlin

Susana González Aktories

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

ORCID: 0000-0001-5026-0722

normagonzalez@filos.unam.mx

Resumen: El presente capítulo muestra cómo a través de las colecciones de lecturas literarias que alberga la Fonoteca del Ibero-Amerikanisches Institut (IAI) es posible reconocer el valor que se ha dado a las voces de autores hispanoamericanos canónicos de los siglos XX y XXI, y cómo contribuyen a la construcción de una figura de autor. Se consideran nodales en este sentido los rasgos materiales de los álbumes que conforman el corpus. A través de los escritos, materiales gráficos y diseño de las tapas y cuadernillos, se valoran el contenido, el proceso y los protagonistas de las grabaciones, lo cual complementa la experiencia de escucha. Además, el discurso que se desprende de este entramado intermedial es reflejo tanto de intereses institucionales como de políticas culturales nacionales y de intercambio transnacional, mediante los que se continúa dialogando con el canon de la literatura iberoamericana. Las voces adquieren una alta carga simbólica y se constituyen como parte del patrimonio sonoro, el cual se presenta en los últimos tiempos como un medio alternativo al del libro impreso. Más allá de una descripción general de las colecciones en voz de sus autores que integran la Fonoteca, se plantea un ejercicio de revisión contrastada de algunas series que la conforman, tomando como ejemplo las ediciones realizadas en torno a cuatro autores: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Nicolás Guillén y Pablo Neruda. A través de este recorrido comparativo se pretende descubrir aspectos que pueden resultar de interés para estudiosos de la literatura y de los archivos sonoros.

Palabras clave: voz; figura de autor; literatura latinoamericana; materialidad; tapas discográficas; archivo sonoro; Ibero-Amerikanisches Institut; Berlín.

Abstract: This chapter shows, through collections of literary readings which are part of the sound archive of the Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), the value given to voices of renowned Spanish American writers of the twentieth and twenty-first centuries and how they

1 Este artículo surgió de un primer acercamiento a la Fonoteca del IAI en 2017, gracias a la invitación de Barbara Göbel para conocer sus fondos especializados en literatura, y a la guía de Peter Wolff, el entonces encargado del fondo. La intención era ubicar el papel que juega la colección mexicana *Voz Viva*, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en un marco más amplio de este tipo de publicaciones. Agradezco a los editores del presente libro la oportunidad de profundizar en el tema, por lo pronto desde la materialidad de las tapas o portadas de los discos. Fue invaluable el apoyo de Ricarda Musser, al haberme facilitado el acceso a muchos de estos documentos, aun a la distancia. Este texto se realizó en el marco del proyecto PAPIIT IG400221, "Las representaciones de la voz y sus materialidades: archivos, impresos y sonido".

contribute to the creation of an author figure. Pivotal in this sense are the material features of the albums that make up this corpus. Through texts, graphic elements and the designs of the covers and booklets, value is given to the contents, process and protagonists of the recordings, all of which complements the listening experience. Besides, the discourse that derives from this intermedial web mirrors institutional interests as well as national cultural policies and transnational exchanges, by which the dialogue with the Latin American literary canon is continued and extended. Voices have a strong symbolic value and become part of the sound heritage that has started to circulate as an alternative medium to the printed book. Beyond focusing on a general description of the collections of recordings in the voice of the authors that are part of the sound archive of the IAI, we attempt a comparative revision of some of its series, taking as an example the edition of records of four renowned authors: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Nicolás Guillén and Pablo Neruda. This comparative overview will help discover aspects that may be of interest to literary and sound archive scholars.

Keywords: voice; author figure; Latin-American literature; materiality; record covers; sound archive; Ibero-Amerikanisches Institut; Berlin.

El acervo de la Fonoteca del Ibero-Amerikanisches Institut (IAI) de Berlín no solo destaca por la rica colección de música tradicional de las distintas regiones y culturas iberoamericanas, sino también por su gran variedad de series de literatura en voz alta. Si bien estas últimas constituyen un porcentaje mínimo del amplio acervo general (apenas 1%), no dejan de ser significativas, entre otras razones porque superan en variedad y cantidad las fuentes materialmente consultables en fonotecas de los respectivos países iberoamericanos.² Esto resulta más admirable si se considera que su integración ha sido producto de un proyecto recopilatorio complejo que resulta de donaciones tanto institucionales como de particulares, así como de compras específicas realizadas en muy distintos momentos y circunstancias.³

Catalogadas dentro de los archivos de voz –los cuales contemplan otros campos y fuentes documentales como conferencias, discursos políticos, grabaciones etnológicas, cursos de idiomas, etc.–,⁴ las colecciones de lecturas literarias en voz alta pueden

2 No solo nos referimos a instituciones tan importantes como la Fonoteca Nacional de México, sino también a centros culturales particulares, como la Casa de Poesía Silva en Bogotá con su colección “Voces para el tiempo” que, entre sus 2700 registros, recoge presentaciones de libros, conferencias y lecturas en voz alta de sus autores (sección “Poesía a la carta”), y cuenta con gran parte de la colección que corresponde a la “Fonoteca H.J.C.K.” (<http://casadepoesiasilva.com/voces-para-el-tiempo/> [30.10.2022]), cuyo acervo es propiedad de Caracol, una de las empresas más grandes de medios en Colombia.

3 En cuanto a la constitución del acervo, así como a su vocación y funciones, véase el ensayo de Gregor Wolff (2014).

4 El IAI emplea para su clasificación dentro de lo que denomina *Tonträger* (fonograma o soporte sonoro) la categoría de *Sprachaufnahme* (grabación de voz o hablada). Llama la atención su distinción de la categoría de *Hörbuch* (audiolibro), cuyo valor se distingue de las lecturas en voz de los autores incluso por su posibilidad de préstamo extramuros, según el instructivo para el uso de materiales de la Fonoteca (folleto del 2017). No obstante, en algunas portadas de discos leídos por sus autores también se indica expresamente que se trata de ‘audiolibros’ o ‘libros sonoros’, por ejemplo en *Julio Cortázar por él mismo* (AMB, 2002). Esto lleva a suponer que, en el caso de este tipo de ediciones, el género se fue constituyendo gradualmente dentro del mercado discográfico.

estudiarse como una categoría aparte, que a su vez es muestra contundente de prácticas orales y de registros que se han mantenido a lo largo de cinco décadas, formando parte del patrimonio cultural inmaterial de Iberoamérica. Su valor documental se refuerza al tratarse de lecturas de autores renombrados que integran el canon literario de los siglos XX y XXI. Dichos registros enriquecen y extienden la apreciación que podemos tener de lo literario desde una dimensión sonora. Pero esta apreciación involucra, además, un complejo entramado intermedial y de discursos socioculturales que permiten abordar los discos de múltiples maneras y reflexionar sobre ellos en términos de una epistemología del archivo, esto es, como fuentes de conocimiento que muestran desde su materialidad física huellas de cómo, desde qué paradigmas y mediante qué herramientas han sido valorados. Considerando las coyunturas que llevaron a su compilación en el IAI, podría pensarse desde esta perspectiva también en lo que motivó a sus donadores a este tipo de coleccionismo⁵ y, en términos más amplios, en la circulación que pudieron tener estos materiales tanto a nivel nacional como internacional.

Otros acercamientos analíticos que se presentan con la consulta *in situ*,⁶ incluye comparar las series entre sí, en cuanto a sus recursos técnicos y logísticos para llevar a cabo las ediciones, así como en lo referente a sus proyecciones y alcances. En este sentido, es posible contrastar las perspectivas e ideologías con las que los respectivos sellos editoriales de los distintos países se abocaron a la labor de registro sonoro, con la pretensión no solo de documentar, sino también de preservar y difundir en ediciones originales en audio —así como en sus reediciones— el patrimonio literario de los escritores considerados como representativos de esta amplia región. Una aproximación tanto sincrónica como diacrónica a los materiales permite asimismo ver en qué se asemeja, pero también qué distingue a la construcción de una figura de autor,⁷ cuando se promueve desde un medio

5 Físicamente, las distintas series se han podido complementar gracias a diversas donaciones, aun cuando no se encuentran reunidas en un mismo espacio, dado que el orden responde al año y a la agrupación de fuentes de un mismo donante. Las lagunas de números faltantes se explican debido a que el afán coleccionista de sus dueños originales pudo ser más coyuntural que sistemático, o bien, porque no se trata de objetos tan demandados, con un acceso a menudo limitado tanto histórica como geográficamente.

6 Lamentablemente, ni las grabaciones sonoras ni las portadas están disponibles actualmente en formato digital. La información que arrojan las tapas o *covers* de cada disco se encuentra parcialmente incluida en los metadatos de las fichas del catálogo.

7 Figura de autor entendida como ‘postura’, según propone Jérôme Meizoz, en la que se considera tanto una dimensión retórica (textual) como una del comportamiento (contextual), que llevan a los autores a una “manera singular de ocupar una ‘posición’ en el campo literario” (Meizoz 2017, 190). Además, la postura se reconoce en distintas materialidades, pues según Meizoz, “quien imprime una obra (un disco, un grabado, etc.) impone una imagen de sí mismo que va más allá de su identidad civil” (Meizoz 2017, 190). La figura de autor que se construye en el marco del discurso discográfico también puede estudiarse a partir de lo que José-Luis Díaz llama una “escenografía autorial” (Díaz 2017), hecha de autofiguras de cómo el escritor habla de sí y quiere ser visto. O puede entenderse como la imagen y “ethos” de autor según Dominique Maingueneau (2017), es decir, como algo que se ubica entre lo concreto y carnal, y lo abstracto, donde: “la cuestión de la traducción misma del término *ethos* está aquí en juego: carácter, retrato moral, imagen, costumbres oratorias, aspecto, aire, tono...; el cuadro de referencia puede privilegiar la dimensión visual (‘retrato’) o musical (‘tono’), la psicología popular, la moral, etc.” (Maingueneau 2017, 138).

sonoro, por oposición a la edición de un libro impreso. El proceso que da pie a esta construcción ha dejado múltiples huellas, no solo en la grabación de las voces mismas, sino también en la forma de presentarlas, donde se emplean los distintos elementos que integran las portadas y cuadernillos, con la finalidad de introducir a los autores y sus obras, e inducir a una escucha acusmática.

A continuación se ofrece una perspectiva general del corpus que integran estas colecciones, para luego resaltar los rasgos principales que las caracterizan desde la materialidad de sus tapas y cuadernillos. Se analizarán las ediciones de cuatro voces representativas de la literatura hispanoamericana –Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Nicolás Guillén y Pablo Neruda⁸– para ejemplificar qué valor se da a sus voces, a los contextos de lectura y anécdotas vinculadas con las grabaciones, observando cómo se construye desde este espacio cada una de las figuras de autor. Todo ello, además, dará pie a una serie de reflexiones sobre el valor pragmático y simbólico de este tipo de archivos sonoros, como una invitación a profundizar en su estudio.

1. Una mirada continental al corpus

Las series de lecturas literarias que alberga la Fonoteca del IAI abarcan un amplio corpus proveniente de catorce países iberoamericanos. Algunos con una constante actividad y varios sellos editoriales, como Argentina,⁹ Brasil,¹⁰ Chile,¹¹ Colombia,¹² España,¹³ México¹⁴ y Venezuela;¹⁵ otros, con un número considerablemente menor, como Ecuador, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana y Uruguay, aunque en casos contados –como el de Cuba– han sido de gran trascendencia.¹⁶ El que la mayoría de las casas editoras se ubiquen en las capitales de los países nos habla de las políticas centralistas que dominan el mercado del disco y, por ende, de estas colecciones, aun cuando en ciertos países hay iniciativas en ciudades del interior que permiten matizar esta tendencia. En

8 Borges y Cortázar con siete, Guillén con nueve y Neruda, el más editado, con 19 discos (incluso en distintas lenguas, como aquellos realizados por el Rundfunkarchiv con traducciones al alemán).

9 En el acervo se registran catorce editoras de la capital del país, entre las que destacan AMB Discográfica, Ed. Sudamericana además de PROA, Ed. Patria Grande, Ten Records, Industria Argentina, Juglaría, Qualiton, Discos Fénix, Asociación de Poetas Argentinos/La guillotina y Recitado Argentino.

10 Con cinco casas editoras, principalmente de São Paulo (Livro Falante, Audiolivro Ed., Livrosomoro), pero también de Río de Janeiro (Luz da Cidade Produções).

11 En Santiago de Chile figuran Odeon, EMI, Alerce, ABM-Ed. Sudamericana.

12 En Bogotá se encuentran H.J.C.K., Fonton y Ed. La Oveja Negra.

13 España no solo es el país con las ediciones más antiguas (de 1958), sino también el que cuenta con el mayor número de casas editoras que difundieron discos con materiales literarios en voz alta: más de veinte, ubicadas principalmente en Madrid y Barcelona (con editoras como Discos Vergara u Odeon), aunque también presenta algunas en Valencia (Pre-Textos) y en Tarragona (Edigsa).

14 Concentradas principalmente en la Ciudad de México y vinculadas a proyectos editoriales con apoyo gubernamental, como el Fondo de Cultura Económica; o de universidades públicas, como la UNAM.

15 En Caracas están el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, el Ministerio de Educación, VeneVoz y Mundial.

16 De las dos editoras que presenta Cuba, Casa de Las Américas es sin duda una de las que ha tenido mayor proyección a nivel continental e internacional.

su conjunto, el corpus invita a una revisión del tipo de circulación que tuvo cada una de las ediciones, comprobando hasta qué punto el éxito o impacto de algunas se debió a un respaldo gubernamental,¹⁷ de instituciones culturales,¹⁸ o de empresas discográficas con una red establecida de promoción. Esto en contraste con los alcances de proyectos independientes y autogestivos, muchos de ellos producto de esfuerzos locales, con una distribución limitada y una vida efímera.

Entre los motivos para la pervivencia de algunas de las iniciativas editoriales está el que se enmarcaron dentro de proyectos más amplios, derivados por ejemplo de cadenas radiofónicas, como la estación privada H.J.C.K. en Colombia, o emisoras públicas como Radio Nacional España y Radio UNAM en México. Pero, sin duda, el tránsito del medio radiofónico a una colección de archivo de lecturas en voz alta también se debe al impulso visionario de figuras como la del poeta y editor Max Aub para la creación de *Voz Viva* en la UNAM, o la del empresario, locutor y gestor cultural Álvaro Castaño Castillo cuando estuvo al frente de H.J.C.K.¹⁹ Otro pionero en este campo fue Héctor Yánover²⁰ en la discográfica AMB, a quien regresaremos más adelante.

Por su volumen y recurrencia en el catálogo, son igualmente distinguibles los sellos discográficos consolidados que muestran una mayor permanencia y proyección, incluso con representación en varios países. Muchos de ellos provienen de empresas privadas (algunas multinacionales), como AMB en Argentina y Chile; Odeon en Chile y España; o RCA, DPM, Hispavox, Fonogram, Pax y Ediphone en España. Hay además proyectos derivados de iniciativas editoriales que predominantemente se dedican al libro impreso, como ocurre en España con Aguilar, Pretextos, Santillana y Visor; o en México con el Fondo de Cultura Económica. Otras más, se vinculan a publicaciones periódicas, como la prestigiosa revista literaria *PROA* en Argentina. En estos casos, las grabaciones parecen funcionar como extensiones del producto literario, con el que las editoriales buscan abrirse un nuevo nicho en el mercado cultural. Y a la inversa, hay sellos discográficos que refieren a la popularidad de una obra en su formato escrito para justificar su edición sonora, o que

17 Entre los apoyos estatales están los del Ministerio de Educación y Ciencia en España, del Ministerio de Educación de Caracas y de la Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.

18 Las ediciones sonoras, así como las publicaciones impresas de instituciones culturales, suelen desprenderse de las actividades públicas organizadas con los autores. Como ejemplo están las grabaciones del Círculo de Bellas Artes, la Residencia de Estudiantes y el Centro de Arte Moderno en Madrid; o aquellas de Casa de las Américas en la Habana.

19 Tanto Aub como Castaño Castillo no solo conocían bien el medio radiofónico y discográfico, sino también compartían el círculo cultural con los autores y tuvieron la sensibilidad y el tino para conformar estas colecciones de lecturas antes inexistentes. Cabe mencionar que tanto las ediciones de la UNAM como las de H.J.C.K. se cuentan entre las más longevas y abundantes de Latinoamérica. *Voz Viva* es, además, la colección más completa y actualizada con la que cuenta el IAI, con 139 ejemplares catalogados. Sobre el vínculo con el medio radiofónico, puede especularse que los primeros discos fueron un producto derivado de esta actividad, que al paso del tiempo fue construyendo su propio discurso como medio de difusión comercial y de archivo.

20 Yánover, junto con Jorge Aráoz y Samuel Grabois, co-fundó en 1967 el sello AMB, bajo el cual se grabó y editó un amplio número de autores leyendo su obra en voz alta. Pedro Mairal reconoce su labor como “de las personas que más hizo por registrar las voces de escritores argentinos” (Mairal 2008).

generan una sinergia con las editoriales que tienen los derechos del texto impreso, para promoverlo mediante lecturas de los autores y hacerlo pervivir de otra manera.²¹

Más allá de corroborar la variedad de promotores y de materiales, el rastreo general permite reconocer periodos de un gran auge en la edición de discos de lecturas en voz alta por sus autores, como en los años sesenta, década que marca los inicios de este mercado, donde incluso confluyeron varias editoras en un mismo país. En contraste, hay periodos en los que fueron pocas las que se mantuvieron, lo cual demuestra que el mercado creado para este producto cultural no siempre fue estable. Sin embargo, hay que reconocer que no existen décadas en las que esta actividad en Iberoamérica se detuviera por completo.

Independientemente de las lecturas de obra en voz de sus autores, el acervo del IAI también incluye grabaciones de sus conferencias y diálogos con otros interlocutores,²² así como un amplísimo número de musicalizaciones hechas por compositores e intérpretes destacados, en los más diversos géneros.²³ Cada una de estas manifestaciones merecería un estudio aparte y podría contrastarse con la categoría de lecturas en voz alta que aquí se aborda. Pero aun en un campo tan acotado como el de las lecturas literarias, se reconoce que son diversas circunstancias que las suscitan —algunas de ellas coincidentes con las motivaciones que dieron lugar a esas otras conferencias, charlas y musicalizaciones—, por ejemplo en conmemoraciones, aniversarios o premios otorgados a los autores.²⁴ De ahí que, desde una perspectiva documental, puedan distinguirse las condiciones y contextos en los que se dieron las lecturas (si fueron hechas en estudio de

21 Por ejemplo, en la edición chilena de *20 poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda (1995), se legitima la popularidad de la obra escrita al haber “sobrepasado el tiraje de un millón de ejemplares”, y argumentando que Odeon la presenta completa para concluir que: “Estos poemas, favoritas expresiones poéticas de varias generaciones, alcanzan aquí aún mayor poder expresivo dichos por la misma personalidad que les diera vida perdurable” (Anónimo 1995). En el caso de las lecturas de Borges, editadas por varios sellos (entre ellos H.J.C.K. colombiana, UNAM mexicana y Polydor argentina), se hace alusión a las publicaciones de Emecé Editores (Borges 1964; 1977) y se explica que con esto no solo se realiza un homenaje al autor sino que se conmemoran los 250 años de esta editorial que lanzó su *Obra poética (1923-1964)*, de la cual el propio autor selecciona su poemas. En la edición de la UNAM se da crédito a las *Obras completas* publicadas por Emecé (Borges 1977), de donde se reproducen los poemas.

22 De Borges, por ejemplo, están sus famosas conferencias en el Teatro Coliseo en 1977 sobre “La ceguera”, “La cábala”, “Qué es la poesía”, “El budismo”, “Las mil y una noches”, “La pesadilla” y “La divina comedia”, que fueron editadas en múltiples ocasiones. Hay también conversaciones literarias de éste con Roberto Alifano. De Cortázar, aparece una transmisión radiofónica de un diálogo con Roque Dalton.

23 Cortázar, por ejemplo, figura con un repertorio de música contemporánea puertorriqueña (1980); Borges, con interpretaciones de Jairo, Astor Piazzola y Susana Rinaldi, entre otros; Guillén, musicalizado por Chico Buarque, Roberto Darvín, Pablo Milanés, Amadeo Roldán, Chiquita Serrano, Daniel Viglietti y el Conjunto Palmas y Cañas, además de una edición hecha en París bajo el título de *Le Chant du Monde* (Guillén s/f a). Es Neruda quien cuenta con el repertorio más amplio de géneros e intérpretes, como Wolf Biermann, Jörg Hofmann, Paco Ibáñez, Víctor Jara, Peter Lieberon, Gisela May, Vinicios de Moraes, Mikis Theodorakis, Ma. Elena Walsh, Atahualpa Yupanqui, y de agrupaciones como Madongada Flamenca o el cuarteto Zupay, entre varios otros.

24 Puede constatarse que mientras más famoso y legitimado es el autor, más empresas se interesan en participar en reediciones o incluso en la creación de discos conmemorativos.

grabación o en público), y apreciarse los circuitos y espacios en donde se promovieron (el tipo de festivales o foros en los que aparecieron). Consecuentemente, esto también habla del valor cultural que se les adjudica.²⁵

Otros intereses de legitimación evidentes en las colecciones responden a la selección de los autores y sus obras en función de cada serie, a menudo bajo el argumento de que encarnan un valor nacional. No obstante, en el caso de las ‘grandes voces’, dicha representación acepta fronteras más amplias, a nivel continental e internacional, con el mismo apego al esquema de canonización que opera en la obra escrita. Así, no asombra que la voz del chileno Pablo Neruda sea parte de las ediciones de su país, y a la par se haya integrado a las colecciones españolas, argentinas, colombianas, mexicanas, y aun estadounidenses. Algo similar ocurre con Nicolás Guillén, a quien se promueve tanto en Cuba como México, Uruguay, Chile y Francia. De igual forma encontramos a Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, ambos editados en Argentina, México y EEUU –el primero, además, en España, mientras que el segundo, en Cuba. En algunos casos es notoria la reedición de los mismos materiales, como ocurre con la obra de Neruda o de Borges, mientras que las de otros autores, como Guillén y Cortázar,²⁶ no presentan tantas reediciones y, en cambio ofrecen lecturas distintas en casi cada nueva edición. Habría que preguntarse si esto es resultado de una demanda y de las preferencias que el público tenía de cierto repertorio, o si está determinado por gestiones de derechos de autor, los cuales norman lo que puede circular tanto en el mercado local como en el continental. Sin embargo, cabe advertir que las reediciones de discos, en su contenido presentación, no siempre son calcas absolutas de las primeras ediciones, pues muestran variaciones perceptibles si se hace un minucioso estudio contrastivo.²⁷

25 Entre las circunstancias y contextos de grabación referidos está la nota que hace H.J.C.K. del disco de Borges, donde se recuerda que aceptó participar en las celebraciones culturales de la Semana Colombo-Argentina en Bogotá, organizadas en 1968 por la propia emisora H.J.C.K., y que para entonces ésta ya contaba con 24 volúmenes dentro de esta serie literaria. En el caso de *Readings by Julio Cortázar* (1977), editada por la Biblioteca del Congreso de Washington, se menciona que las lecturas se grabaron para el Archivo de Literatura Hispánica en la Universidad de Oklahoma, donde el escritor también pronunció una serie de conferencias. Pero cabe reconocer que eminencias como Cortázar no siempre se desplazaban a los foros o estudios a donde lo invitaban para realizar las grabaciones, sino que se les permitía hacerlas desde su lugar de residencia, como se revela en los textos que acompañan las ediciones de AMB y de *Voz Viva de Latinoamérica* de la UNAM. En este último caso se atribuye el registro al Servicio de Lenguas Ibéricas de la Radiodifusión-Televisión Francesa, que prestara sus instalaciones al escritor y por ende a los editores argentinos.

26 Por ejemplo, las ediciones de Cortázar incluyen distintos fragmentos de *Rayuela*, *Historias de cronopios y famas*, y relatos como “Casa tomada”, “El perseguidor”, “De armas secretas”, entre otras narraciones y poemas.

27 Entre los cambios pueden estar la tipografía, el orden de los elementos del título o aun el de los contenidos, como la reorganización de los textos de presentación que aparecen en las contraportadas; la actualización de fotografías, y hasta modificaciones en la selección de los audios, las cuales se hacen patentes en el índice. Por ejemplo, en la edición argentina de Polydor, *Jorge Luis Borges por él mismo*, (Borges s/f a) originalmente editada por H.J.C.K. bajo el título *La voz de Jorge Luis Borges*, (Borges s/f b) se reorganizan en la contraportada los párrafos biográficos en un texto más corrido y se actualiza la foto de la actriz Amelia Bence –quien lee el texto de la cara B–, sustituyéndola por una toma más cercana, nítida y atractiva. Por su parte, en la 1ª y 2ª ediciones de AMB de *Jorge Luis Borges por él mismo* (mayo

La comparación del amplio corpus de discos evidencia, además, que rara vez se cuestionan o contravienen los paradigmas de lo establecido como valor literario desde lo exclusivamente escrito, incluso en lo que respecta a los géneros privilegiados que se recogen en estos formatos sonoros, como la poesía y la narrativa corta (al poder presentar ambas de manera íntegra); y que también aplica para ‘fragmentos’ de textos más largos como novelas o ensayos. Esto, a su vez, tiene implicaciones para la recepción y para lo que se llega a considerar ‘ejemplar’ o sustancial de las obras mismas.

2. Valoraciones desde las portadas

Revisar los discos en vinil y CDs que integran el archivo del IAI por los contenidos de las tapas y cuadernillos resulta un ejercicio útil, que permite evidenciar diversas huellas a través de las cuales se destaca la voz de los autores como la gran protagonista. Pero, para llegar a esta constatación, hay que ir por pasos, procurando evaluar los componentes que entran en juego, para luego ver cómo entre todos construyen el discurso en torno a la voz y la lectura que los escritores realizan de su obra, y cómo con ello contribuyen a moldear la experiencia de escucha, mostrando que en esa materialidad se encuentra ya cifrada una carga aurática.²⁸ Podremos comprobar, pues, la manera en que las tapas representan una zona fronteriza entre lo que se ve y lee, y lo que se escucha. Se trata de una materialidad donde median distintos lenguajes y códigos, empleados en conjunto, para reforzar las valoraciones y advertencias que se hacen sobre el disco como objeto y sobre su contenido sonoro.²⁹ Esto puede darse de forma sugestiva o explícita, a través

y diciembre de 1967, respectivamente), los cambios en la contraportada son más notorios: mientras que en la 1ª aparece el rostro de Borges en dos poses distintas, en la 2ª edición ese espacio es ocupado para anunciar otros discos de la misma colección, entre ellos los de Neruda, Sábato y García Márquez. Por lo que toca al índice de contenidos, de los once poemas integrados en la 1ª edición, la cifra se extiende a trece en la 2ª, en su mayoría coincidentes, aunque algunos se sustituyen y en general se reestructura el orden de su presentación. En reediciones posteriores de AMB, como la del CD de 2002 (Borges 2002), la selección se vio sustantivamente ampliada, a treinta poemas. Esto no solo significa que originalmente se grabaron más piezas de las incluidas en las primeras ediciones, sino también que su repertorio inicial se determinó en función del espacio que permitía el acetato. Otro detalle en estas reediciones resalta cuando se compara la duración anunciada de cada *track*, donde la medición no coincide en todos los casos, aun cuando pueda tratarse de la misma grabación. Estas variantes de unos segundos hacen suponer que se realizaron ajustes en los silencios que preceden y suceden a cada lectura.

- 28 Se entiende estratégicamente aquí carga aurática en su acepción de hálito o aliento, vinculable con lo oral, pero también en su sentido de emanación o irradiación y, por ende, asociado a la sensación que causa su presencia y que provoca determinada impresión. Si bien también se presta un guiño a la idea benjaminiana de aura, se desmarca de esta noción en referencia a lo auténtico e inmediato, elaborado por arte del hombre, sin intervención de las tecnologías mediáticas.
- 29 Según Jens Arvidson, en un inicio las tapas no tenían mayor función que la de proteger como fundas del vinil. Gradualmente, adquirieron el carácter de empaque, con un peso editorial importante, que incluso ha llevado a una “audiofilia fetichista”, como la llama John Corbett (Arvidson 2007, 55-56). En la línea de estas reflexiones también cabe mencionar como precursoras a las contribuciones de Alan Licht en “Record Covers as Parerga”, donde se destaca la doble función protectora e identificadora de las tapas del disco desde una aproximación fenomenológica (Licht 2002, 55). Igualmente, Nicholas Cook, en “The Domestic *Gesamtkunstwerk*, or Record Sleeves and Reception” (1998), abunda en el

de recursos ya sea paratextuales (como en los títulos de los volúmenes o de las series),³⁰ metatextuales (por las valoraciones críticas de la obra, las especificaciones sobre el proceso y las técnicas de grabación), intertextuales (en referencia a las ediciones previas en formato de libro), o bien intermediales (por el diseño y las imágenes que se incluyen, o por referencias a pasajes musicales, cuando los hay).³¹ Todo ello indica, además, que son muchos y muy diversos los estadios por los que pasa la edición de un disco como objeto, y muchas también las competencias requeridas, que involucran un gran número de personas para su realización (desde la edición sonora, el diseño, la inclusión de documentos o elementos visuales, la elaboración del contenido textual, etc.³²). De ahí haya que reconocer, junto con estudiosos como David Grubbs, el disco como un objeto enteramente multidisciplinario (Grubbs 2014, xi).

Comenzando por el diseño general de las portadas de estos álbumes, puede decirse que es el primer umbral que invita a la experiencia de escucha. Hay tapas con fotografías o ilustraciones que hacen alusión al tema o ambiente en el que se sitúa el texto leído,³³ o bien las que optan por diseños más abstractos.³⁴ También están las imágenes de portada que identifican series enteras, como los recuadros abismados de estilo pop que caracterizan la serie “Palabra de esta América” de Casa de las Américas, o la reproducción de un grabado del continente americano que evoca un mapamundi antiguo, con la que se identifica a la

valor inaugural que tienen las portadas para el receptor. Y aunque cabe añadir que todos ellos se refieren a los discos de música, en muchos sentidos esto también tiene sentido para los discos de lecturas literarias como los que aquí nos ocupan.

- 30 Derivado de los conceptos propuestos por Gérard Genette (1989), Werner Wolf argumenta que mientras en la literatura impresa esos marcos paratextuales incluyen títulos, epígrafes, notas, posdatas, etc., en una película pueden incluir los créditos de apertura y de cierre, acompañados de su respectivo diseño y música. Esto se puede extender a las tapas de los discos, aunque aquí se diferencia cada una de sus funciones siguiendo y ampliando la terminología genettiana. Y, aunque materialmente se ubican en los márgenes o ‘alrededores’ de la obra, aquí se sostiene que forman parte de la experiencia de la obra, aun cuando ello se da en esa zona que Wolf califica como ambigua, al encontrarse entre el texto y el contexto: “As liminal phenomena, paratexts present a characteristic ambiguity: they are positioned in between text and context and belong to the ‘work’ but not to the text proper” (Wolf 2006, 20).
- 31 Por ejemplo, en la compilación *Poemas de Jorge Luis Borges* (Borges s/f c), a cargo de Jorge Ricardo Lugand, se mencionan los fragmentos musicales del repertorio clásico (de Bach, Chopin, Händel, Purcell, Scriabin, Sor, Turina, etc.), interpretados en la guitarra por Roberto Lara e incluidos como cortinillas musicales entre cada una de las lecturas.
- 32 Cabe reconocer que son pocas las ediciones que dan crédito a quienes participaron en el proceso, incluyendo fotógrafos, diseñadores, técnicos de sonido y editores de los textos. Sin duda hay excepciones, como en *Pablo Neruda reading his poetry* (Neruda s/f a), donde la foto de portada se atribuye a Harlod Mantell, mientras que en la edición *Pablo Neruda por él mismo. Alturas de Macchu Picchu* de AMB (Neruda s/f b) se da crédito a la fotógrafa Annemarie Heinrich y al diseñador, Lorenzo Amengual.
- 33 Ejemplo de ello es el álbum de *Pablo Neruda. Alturas de Macchu-Picchu* (Neruda 1976 [?]), cuya portada presenta una imagen fotográfica de las ruinas incas. Algunas tapas incluyen grabados y acuarelas, como la edición de *Veinte poemas de amor* de Neruda (1977), con una imagen a color, un tanto *naïve*, donde se aprecia una pareja desnuda en un campo abierto; o bien *Estravagario* (Neruda 1966), que reproduce en blanco y negro un grabado aparentemente antiguo de un juego infantil.
- 34 *Readings by Julio Cortázar* (1977) cuenta con un diseño de este tipo, con figuras geométricas a colores que tienen una función más decorativa que ilustrativa del contenido del disco.

serie “Voz Viva de América Latina” de la UNAM. Lo único que suele cambiar en ambos casos es la combinación de colores, según el álbum y el autor. Algo similar ocurre con la serie de CDs editada por AMB, con una composición minimalista, donde la imagen central corresponde a la fotografía del autor, ubicada sobre un fondo monocromático diferente en cada caso (se abundará en estas fotografías en un momento, al hablar de la identidad autoral).

Relevantes son también los títulos de las series y álbumes, donde se resalta el papel de la voz. Por ejemplo, en la “Serie Literaria” de la H.J.C.K., que presenta “La voz de”, por ejemplo en *La voz de Jorge Luis Borges*, (Borges s/f b), o en las ediciones discográficas realizadas por la revista argentina PROA – como en *La voz de Julio Cortázar: en el relato de sus mejores cuentos* (Cortázar 1999). De forma análoga, en AMB y Polydor se recalca desde el título que se trata de los propios autores interpretando su obra (*Jorge Luis Borges por él mismo*, 1967 y 1974,³⁵ o *Julio Cortázar por él mismo*, 1970). También se da su variante abreviada, usando solo el apellido, como en *Visor (Borges por él mismo)*, 1999). La editorial española además subraya esa unicidad enunciativa al añadir la leyenda “De Viva Voz” (véase parte inferior de la portada *Julio Cortázar. Antología personal*, 2011). Lo mismo ocurre en el nombre de la serie “Voz Viva de América Latina” de la UNAM, en cuyos álbumes el título solo incluye el nombre del autor, seguido de este lema (véanse las ediciones de Cortázar y de Borges, ambas de 1968). De igual forma, a menudo se alude al acto de ‘leer’ como forma de enunciación, aun mediante verbos como ‘decir’, ‘recitar’ o ‘interpretar’, como si se tratara de sinónimos (por ejemplo en *Nicolás Guillén dice sus poemas (s/f b)* o *Nicolás Guillén. El son entero recitado por su autor* (1974)).³⁶ Estas diferencias léxicas, derivadas de los usos del español en las distintas regiones, aunque parecen sutiles, son significativas, pues conllevan gestos prosódicos que indirectamente contribuyen a moldear la expectativa de escucha de los textos.

Vinculado a la idea de imagen de autor, llama particular atención el lugar que ocupa su nombre dentro del título,³⁷ como si éste no solo cifrara a manera de sinécdoque la identidad de la obra, sino incluso se volviera parte de ésta –algo que difícilmente sucede en el producto equivalente del libro, donde el título y el autor ocupan espacios diferenciables. Esta fusión que opera en el disco además advierte sobre el doble papel del escritor, como creador e intérprete. Otro rasgo presente en ciertos álbumes es la reproducción

35 Sin embargo, llama la atención que en la edición de H.J.C.K. y su reedición en Polydor esto valga solo para los textos de la cara A del disco, pues la B corresponde a una lectura del relato “Emma Zunz” (de *El Aleph*), a cargo de la actriz argentina Amelia Bence. Algo similar ocurre en la serie “El poeta en su voz” editada por el Ministerio de Cultura en Buenos Aires (2009), donde no solo se escucha la voz de Borges, sino también otros textos suyos leídos por Inda Ledesma y Óscar Martínez. Hay casos donde son las voces de otros las que dominan, como Ernesto Bianco y Rodolfo Salerno en la edición *Poesías de Jorge Luis Borges* de la Colección Aguilar La Palabra (Borges s/f c), donde solo se incluye “un poema dicho por el autor”.

36 Asimismo, en *Alturas de Macchu Picchu* de Neruda (1976 [?]), se especifica que “ahora los amigos de Odeon lo tienen dicho por el poeta, impreso en esta grabación definitiva”. Se aclara de paso que ésta “es la única autorizada por el autor”, afirmación reiterada por la misma casa editora en *20 poemas de amor...* (1995), y en el disco de *Veinte poemas de amor...* de Neruda bajo el sello de Philips (1973), se indica “Recita: Pablo Neruda”.

37 Según el diseño y la serie, se emplean además rasgos tipográficos para resaltar estos elementos.

facsimilar de la firma del autor, la cual, cuando es legible, reitera la importancia del nombre. Pero aun siendo ilegible la firma, considerando lo que sostiene Jacques Derrida en su ensayo “Firma, acontecimiento, contexto” (1998), ésta se vuelve una marca o sello identificador mediante el que se recalca no solo su presencia sino también su unicidad.³⁸

El nombre a menudo está acompañado de un retrato, en fotografía o pintura, el cual ocupa un lugar central en las portadas. Por lo general reproducida en blanco y negro, la imagen muestra en *close up* el rostro o busto del autor, regularmente en una edad avanzada; rara vez se le capta de cuerpo completo. De expresión seria y en poses reflexivas (de frente o de perfil), la imagen del autor aparece en las tapas como si se buscara refrendar su autoridad, con un aire solemne y, si acaso, inspirado. Hay casos en los que se incluyen otras imágenes, por ejemplo, donde se ve al autor en el proceso de grabación, cumpliendo así una función más bien documental.³⁹ Los tres componentes —nombre, firma y foto— operan como marcas que legitiman la identidad y dan veracidad al registro, al tiempo que alimentan la construcción de figura de autor, autenticándola y dándole un rostro a la voz, como extensión de su presencia sonora.

Con respecto a los índices, no solo orientan sobre la secuencia que sigue el corpus recogido en audio y la duración de cada *track*, sino también aclaran si se trata de lecturas completas o de ‘fragmentos’ de la obra. Cabe recordar que la disposición de las piezas está sujeta a una temporalidad determinada por las dimensiones del soporte (para un LP, esto significa 20 a 25 minutos por lado), lo cual implica que el orden debía negociarse y adecuarse. Esto no dejó indiferentes a los editores ni a los autores, según se verá más adelante.⁴⁰

Varias colecciones que cuentan con cuadernillos, permiten además acompañar el audio con la reproducción impresa de los textos, acreditando de esta manera la importancia que se da a la edición escrita como hipotexto, esto es, como fuente original y antecedente de la presentación oral. Al mismo tiempo, la reproducción del texto hace patente el pacto establecido con los editores de los libros (véase nota 21 del presente estudio). Por otro lado, el espacio que queda disponible para texto permite incluir

38 Véanse las portadas de la serie “Visor”, o casos como *Estravagario. Pablo Neruda* de Odeon, donde el comentario que el propio autor hace en la contraportada aparece signado al final en autógrafo.

39 Nicolás Guillén. *Autor e intérprete* de la serie “Difusión Musical” de Sicamericana en Buenos Aires, incluye una foto tomada durante la grabación en los Estudios Splendid de Santiago de Chile en 1967. También en *La voz de Jorge Luis Borges* de H.J.C.K. (s.a.), su autor aparece sentado frente al micrófono de la radiodifusora —en la reedición de este disco por Polydor en Argentina, bajo el título *Jorge Luis Borges por él mismo* (s.a.), la foto aparece con las siglas de la radiodifusora colombiana borradas. Y en el cuadernillo de la edición en CD de AMB (2002), se ve a Borges en el estudio de grabación, acompañado por Olga Yánover (2002). Como ejemplo de fotos alusivas al contenido, valen las ya mencionadas ediciones de Borges por H.J.C.K. y Polydor, donde aparece la imagen de una banca en una calle, probablemente del barrio de Palermo, lo cual genera asociaciones sugestivas a algunos de los poemas de aire porteño que aparecen en el disco.

40 Si bien en estas nuevas constelaciones orales llegaron a modificarse tanto las secuencias de aparición como la cronología en la que aparecían textos originalmente impresos, en su reordenamiento generaron nuevas formas de relacionarse con la obra desde una dimensión semántica pero también afectiva, despertada por la escucha.

ensayos elaborados *ex profeso* para la versión oral, a menudo solicitados a escritores renombrados como pares de los autores recogidos. En el caso de la serie “Voz Viva de Latinoamérica” de la UNAM se trata de reconocidos escritores mexicanos, como Carlos Monsiváis presentando a Cortázar, o Salvador Elizondo a Borges. En cambio, en los álbumes que no cuentan con cuadernillos, la referencia a los autores y sus obras es sintética y no siempre se da crédito a su redactor.⁴¹ También es común encontrar comentarios y anécdotas de los editores, críticos y de los propios autores a manera de introducción al audio (un aspecto al que destinaremos el siguiente apartado). Y en casos que lo ameritan, como cuando se hacen circular materiales en su lengua original en mercados no hispánicos, se ve también a los editores y críticos establecer analogías entre los autores hispanoamericanos recogidos y los de tradiciones literarias que deberían resultar más familiares al escucha.⁴²

Otras referencias textuales que se encuentran repartidas en ambos lados de las tapas y, sí los hay, en los cuadernillos que acompañan la edición,⁴³ incluyen sellos editoriales; información sobre las técnicas y aparatos de grabación empleados; materiales de los que está hecho el vinilo; protocolos para su manipulación y reproducción; restricciones de uso (con base en los derechos reservados de manufactura y de autoría); así como su valor comercial. Si bien esta información puede parecernos accesoria, permite situarnos frente al disco como artefacto tal como se entendía en su momento de edición, tomando consciencia de lo datada que se ha vuelto esa dimensión del discurso analógico, a la luz de la evolución que sufrió el mercado discográfico, con los correspondientes avances tecnológicos y los cambios en la circulación de los materiales sonoros, que incluso hoy en día implican otras destrezas, hábitos y expectativas, tanto frente a lo que se graba, como a lo que se reproduce y escucha.

41 Normalmente se hacen apreciaciones generales de la obra de donde se toma la selección, referencias a la vida de los autores, con datos mínimos sobre su perfil, formación, géneros, estilo, recuentos de su producción principal, y mención a su proyección internacional (incluyendo referencias a la traducción de su obra a otros idiomas o musicalizaciones de las mismas). Esto puede verse en las contraportadas de la colección “Palabra de esta América” editada por Casa de las Américas (por ejemplo en los discos de Cortázar 1978 o Neruda 1978), en la edición de Guillén por Sicamericana (1967), o bien en *Readings by Julio Cortázar* de la Biblioteca del Congreso (1977), que presenta un texto introductorio anónimo en edición bilingüe, con una semblanza biográfica y donde sitúan los contenidos y el estilo narrativo del autor. Hay ediciones que presentan los datos biográficos de forma esquemática, incluyendo datos curiosos, como en la publicación chilena de *Nicolás Guillén dice sus poemas* (1976) donde se menciona la obtención del título de bachiller, su oficio de tipógrafo, o los continentes a los que viajó.

42 Así ocurre en el texto introductorio de Dudley Fitts (s/f) para la edición *Pablo Neruda reading his poetry* (Neruda s/f a), donde la obra del chileno es comparada con la de Walt Whitman. Esto permite al crítico determinar que Neruda trasciende a Whitman en un aspecto retórico nodal, el del control sonoro. Fitts advierte, aun a costa de paradójicamente no encontrar ejemplos en la grabación, que incluso en los pasajes más tediosos, somos conscientes de una “musically trained intelligence, a declamatory art that knows expertly how to call upon whole rhetoric sound. When, at the great moments, diction and cadence catch fire from the passion of the thinking, we have poetry that Whitman scarcely reached”.

43 Como ejemplo está la colección “Voz Viva” de la UNAM, que desde sus inicios incluía un cuadernillo en sus LPs; también AMB amplió sus textos en los cuadernillos creados para las reediciones en CD.

Hasta aquí, la identificación de elementos característicos que conforman una especie de morfología de las tapas discográficas de las series con lecturas en voz alta hechas por los autores. Más allá de que varios de estos elementos son tomados en cuenta para su catalogación, es útil ahondar en toda la información complementaria, que permite conocer tanto las motivaciones como la función práctica y el valor simbólico que adquirieron estas grabaciones, lo cual ayuda a ver de otras maneras y con distintos matices el papel que tuvieron los discos en su materialidad, como documento y como archivo.

Y aun con lo parcial que resulta una generalización (considerando que siempre hay excepciones), puede aventurarse la siguiente impresión: si se contrasta la gama de portadas que caracterizan a las colecciones de lecturas literarias con los diseños que en los mismos años se elaboran en ámbitos de la industria musical como el pop, se percibe que las primeras tienden a una estética más austera y formal, incluso menos osada que los álbumes conceptuales, lo cual podría justificar y aun reforzar la identidad documental que se dio a estos productos literarios.

3. Construcción de la figura de autor desde lo sonoro, o cómo reencontrar la voz en el texto

Con lo expuesto en el apartado anterior, es notorio que las colecciones han contribuido a una construcción de lo que entendemos como figura de autor, gracias al valor que se da a la lectura en voz alta de los propios creadores: en calidad de modelo y ejemplaridad performativa, pero también por la carga aurática que conlleva, y con la que los escritores proyectan su legado más allá del medio impreso convencional. Sus voces se constituyen así en un principio articulador y reflejo de una identidad autoral que, desde sus cualidades sonoras, encarna gestos y sentidos difícilmente perceptibles de la misma manera en el texto escrito. Dicha encarnación adquiere incluso un valor fetichista, al ser considerada la más ‘apropiada’ y ‘auténtica’, por el simple hecho de tratarse de una interpretación de su autor, aun cuando éste, desde la práctica oral, no siempre sea el mejor ni el más diestro comunicador de su obra.

Otros aspectos que invitan a un estudio más detallado a partir de las grabaciones en audio es que ‘fijan’ la voz del autor y su desenvolvimiento en cierta edad, por lo general ya avanzada, lo cual también incide en la recepción y el sentido que se da al texto. Aunque rara vez se aborda explícitamente desde las portadas, sí se alude a ello cuando se busca conciliar la época de la escritura con la de la lectura, y ello a su vez explica la ocasional inclusión de fotos de los autores en edades mucho más jóvenes a la que tenían al realizar el registro.⁴⁴

44 Un caso es *Pablo Neruda 20 poemas de amor y una canción desesperada* editado por Odeon en Chile (1964), donde en la tapa hay un retrato del poeta de joven, en alusión a que estaba en sus treinta cuando escribió la obra, aun cuando es un poeta ya maduro al que escuchamos. En relación con la edad aproximada de la voz de quien lee, el tema tratado puede o no resultar determinante para la interpretación de la experiencia de escucha. Sin embargo, en este caso sí lo es, por el fervor juvenil que presenta

Es común encontrar en los textos que acompañan el disco alusiones a que la voz del autor nos recrea su presencia y que es él quien en su interpretación es capaz de develar la esencia de su texto.⁴⁵ De hecho, Héctor Yánover, editor de la serie de AMB, confiesa en el cuadernillo que acompaña el CD *Borges por él mismo* (2002) que éste fue uno de sus motivos para aventurarse en este tipo de ediciones:

En 1967 comenzamos a editar discos literarios. Pensamos entonces que si la medida de un verso es la medida del aliento del poeta, leídos por ellos revelarían el metro exacto, la cesura original, el tono con el que fueron pensados, y la voz con la que buscaron entre los vanos sonidos aquellos que alguien ponía, para la felicidad de muchos, en sus bocas.

Ya entonces sabíamos que todos somos mortales y que al oír esas voces podríamos alimentar la ilusión de estar junto a ellos.

En algunos casos, la voz encarna un compromiso ideológico, como se manifiesta en *Nuevos poemas*, realizado en conmemoración de los 70 años de Guillén (1972). En su breve texto de presentación, Alfredo Dupuy alaba la voz del poeta cubano como la de un predicador que esparce el mensaje en nuevos territorios y argumenta:

Siempre invadido de pasión patriótica y de combativa devoción hacia la libertad y la dignidad humana, en Nicolás Guillén, su pueblo supo siempre encontrar exacta expresión y máxima intensidad lírica. Su voz, supo dejar de su terrestre [sic]. Se lanzó al mar y llegó hasta otros pueblos y le dio ritmo al mensaje. África y España se hicieron cubanas en su lenguaje. Y entonces Cuba viajó con él. Entre sones y mulatas, cañaverales y mar, nos rodeó con su poesía, tan llena de amor combatiente (Dupuy 1972).

Por su parte, en *Jorge Luis Borges por él mismo* (1967; 1974), el ensayista José Edmundo Clemente elogia la oralidad y la voz del autor por encima de la escritura:

Sabemos que el lenguaje escrito es apenas un consuelo de la literatura, un vano pretexto para hacernos olvidar que los contornos humanos de la voz no pueden ser dibujados por ninguna imprenta; que los signos convencionales de un idioma jamás reemplazarán el tono individual de cada frase, la vibración justa de la pausa, la sobriedad del énfasis, la respiración interior del pensamiento.

[...] Solamente la voz tiene la frescura del presente. Lo digo porque ningún texto reemplazará la felicidad de oír al propio Borges decir los versos de Borges (Clemente 1967).

Asimismo, Clemente (1967) reconoce que los lectores “completarán ahora el rostro emotivo de su lenguaje poético”, gracias a los esfuerzos de este tipo de ediciones.

el texto *vs.* la voz lenta y apesadumbrada de la grabación. En otras obras, en cambio, como *Alturas de Macchu Picchu* (Neruda s/f b), la voz madura del chileno no entra en conflicto con la interpretación del poema. Por el contrario, en la tapa dice que es el primer disco grabado en Argentina casi 20 años después de la edición escrita y agrega, de forma entre reverencial y prescriptiva, que “la voz del poeta nos va ganando a partir de la primera palabra porque es la voz verdadera que le dio vida, la voz con que fue pensado, el tono de la concepción y también el tono con el que debe leerse. Él nos enseña a leer su poema, a gustarlo: su melopea es la voz de la comunión con lo verdadero”.

45 Por ejemplo en *Alturas de Macchu Picchu* (Neruda s/f b) de Neruda se dice que “a través del disco se realiza el milagro de tener al poeta en casa de cada uno y nos remite a la posibilidad de integrar la verdadera antología viva de la poesía”.

Otro rasgo que se revela aquí es que algunos poemas incluyen valiosos datos “para-fonotextuales” (Filreis 2015), los cuales consisten en comentarios que preceden a la lectura de cierto poema. Ello indica además el carácter dialógico que se quería dar a estas lecturas, como si las confidencias se hicieran directamente al escucha. Clemente (1967) agrega que estas palabras cumplen la función de

[...] una breve introducción [la cual] relata el motivo o circunstancia que indujo a nuestro autor a escribirlo; completamente inédita en la obra de Borges, ella aumenta, como es previsible, la calidad del testimonio. Esto es muy importante. Desde hoy sus admiradores podrán escuchar de cerca los poemas y las confidencias que los preceden, con la misma alegría e intimidad con la que escuchamos sus amigos, gracias ahora al milagro moderno de la voz impresa.

Pero es Yánover quien, en la edición de AMB de 2002, recoge una anécdota precisa sobre cómo y por qué se insistió durante el proceso de grabación en dar un valor agregado a la lectura, mediante la inclusión de paratextos vocales del propio Borges. Así, no solo se reforzaban la originalidad testimonial y la cercanía con las que el texto grabado podía ser experimentado, sino también se acentuaba su distinción como producto comercial del texto que circulaba en forma impresa:

Durante la grabación yo insistía en que debía aclarar algo sobre las circunstancias en que fueron escritos los poemas o dar alguna pista adicional que haga de este disco un material valioso en sí mismo y no la mera transcripción oral de un texto escrito. Pero no lograba convencerlo.

–[...] Borges –insistía yo–, hay que darle al oyente la sensación de una proximidad. De la voz del autor se espera cierta confesionalidad.

Pero todo era inútil. Borges insistía en no agregar palabras.

–[...] hay razones comerciales que me obligan a insistir.

–Siendo así, –replicó–, acepto. Porque de comercio yo no entiendo nada.

Y a esta feliz ocurrencia deben ustedes esas bellísimas frases que no están recogidas en ningún texto y con las cuales Borges precede la lectura de algunos poemas (Yánover 2002).

La manera de referir al tiempo que tomó la grabación de la lectura, al igual que las particularidades de hacerlo en las condiciones de ceguera del poeta, también quedan plasmadas en la crónica que Yánover ofrece en el disco:

El informe original que acompaña esta grabación dice que fue terminada el 25 de setiembre de 1967 en los estudios ION de la calle Hipólito Irigoyen en Buenos Aires. La grabación llevó 20 horas. Cuatro diarias, de lunes a viernes. Borges jugaba a que, como no sabía sus textos de memoria, alguien debía decírselos previamente y los repetía cuarteta a cuarteta o, a veces, línea a línea. Ese alguien fue Olga, mi mujer, que con celebrada paciencia estuvo los cinco días dictándole y escuchándole de pronto decir: “Qué difícil, vamos a estar toda la tarde con esta cuarteta”.⁴⁶

46 Pedro Mairal, en la presentación que hace a la curaduría de la exposición “Escritores en vinil”, confirma que esto se percibe aun en la experiencia de escucha: “[hay] una segunda voz detrás, casi inaudible, que le sopla los versos [...] nos enteramos que [...] era la mujer de Héctor Yánover que le iba anticipando el poema, porque Borges ya no podía leer y, a la vez, tenía pudor de mostrar que no sabía sus propios poemas de memoria” (Mairal 2008).

Entre los textos explicativos de los discos también se pueden encontrar testimonios de los propios autores, quienes exponen sus motivaciones para realizar este tipo de registros, reconociendo las distintas temporalidades que quedan implicadas en la ‘relectura’ del texto. Por ejemplo, en el pasaje reproducido en el CD editado por AMB (2002), Cortázar evoca sus procesos tanto de escritura como de memoria, explicando que habían transcurrido dos décadas desde la publicación de la obra leída, y otros años más, si se considera que el texto le remitía a experiencias vividas previamente a la escritura, concluyendo que esta perspectiva múltiple fue lo que le ayudó a prepararse para realizarla en voz alta. Además, el autor es consciente de otra temporalidad, menos simbólica y más pragmática, que concierne a la duración de cada lectura en el marco que permite un LP. Así lo expresa en una carta enviada a Yánover –también reproducida en el cuadernillo–, donde habla del tiempo que le tomó leer “Torito”, manifestando de paso sus reservas (similares a las de Borges) sobre el aporte que pudieran tener sus ‘palabras explicativas’, solicitadas para la edición. Aquí se refiere a ellas como ‘chamuyo preliminar’ que decidió reducir al mínimo, para no extender mucho más los minutos del *track*.

Así como en estos escritos introductorios hay consideraciones sobre los tiempos de grabación, también existen referencias a otras temporalidades, como el lapso que transcurre entre las reediciones y la fuerza con la que, a pesar de los años transcurridos, el autor se vuelve a hacer presente a través del audio. Siguiendo con las grabaciones de Cortázar, Yánover recuerda: “Le propusimos grabar a Julio Cortázar. [...] el disco apareció en el mes de mayo [de 1970]. Pasaron más de treinta años y esto es cierto, al escucharlo salvamos tiempo y espacio y volvemos a estar junto a él” (Yánover 2002). Lo anterior muestra que estamos ante distintos momentos y espacios, que se activan al estar frente al objeto de grabación y que remiten a inscripciones y materialidades de archivo diferentes. Entre ellas las de los textos escritos, luego publicados como libros, seguidos de los registros sonoros, y finalmente en sus ediciones y reediciones consumibles para la escucha.

La edición de textos realizada para la presentación del disco de Cortázar comprende, además, un escrito del autor dirigido al escucha. Lo mismo ocurre en *Estravagario* de Neruda (Odeon, 1966), donde el poeta apela directamente a “los que quieran oírlo”. En un texto que abarca la mayor parte de la contraportada, habla a su auditorio en tono coloquial y con un espíritu dialógico, deseando que su voz toque de otra forma la sensibilidad de quien ya considera su ‘amigo/a’. Asimismo, le comparte que el paso del texto escrito al soporte discográfico significó un ‘salto mortal’, aun a pesar del carácter lúdico y sonoro que ya en sí tenía la obra escrita:

- De todos mis libros, ESTRAVAGARIO no es el que canta más, sino el que salta mejor.
- Estos versos saltarines pasan por alto la distinción, el respeto, la protección mutua, los establecimientos, las obligaciones y auspician el reverberante desacato.[...]
- Ahora da un salto mortal desde las páginas mudas hasta las misteriosas ondas que preservan la voz humana.

- Este disco es el producto de este nuevo brinco de ESTRAVAGARIO hacia tu corazón, dando por sentado que tú no careces de esta víscera que sirve, entre otras cosas, para leer, escuchar o sentir la poesía que sin algunas gotas de locura se muere de puro cuerda.
- ¿No es así, amigo mío, amiga mía? Y si no es así, no importa (Neruda 1966).

En esta sección se han ilustrado, mediante algunos ejemplos, las distintas y perspectivas que ofrecen los testimonios tanto de autores como de críticos y editores sobre el valor de la voz y la lectura registrada en audio. Como puede corroborarse por las citas, se trata de textos únicos, en su mayoría desconocidos fuera de estas ediciones. Acompañados de anécdotas y pinceladas de humor, ofrecen ricas y abundantes claves sobre las razones para llevar la literatura a un medio sonoro y sobre las condiciones y procesos en los que todo ello se dio. Queda evidenciado también cómo estos textos contribuyeron a una sensibilización y formación de la escucha, a la vez que apoyaron la construcción de una idea de figura autoral desde y para lo sonoro.

4. A manera de conclusión

Con lo expuesto hasta aquí sobre la materialidad de las tapas del corpus que alberga la Fonoteca del IAI, se han podido reconocer tanto particularidades como coincidencias entre las colecciones de discos que promueven la literatura desde la lectura en voz alta de sus autores. A lo largo de las siete décadas que abarcan las distintas series, se evidencian interesantes procesos de apropiación y entendimiento de la materia literaria desde el registro sonoro. Estos procesos se desarrollaron sobre la marcha, abriéndoles a las grabaciones de lecturas un espacio en el mercado cultural y haciendo que se consolidaran como un medio alternativo de difusión literaria.

Los casos particulares sirvieron para ejemplificar la riqueza que alberga un álbum como artefacto discursivo, el cual hace traslucir sus valores en muy diversas formas y niveles. Dichos valores revelan su morfología y los paradigmas bajo los cuales se ha regido, y que son reflejo de contextos, historias y herencias culturales de lo que se aprecia como literario, tanto en un ámbito nacional como continental. Cabe aquí retomar algunas ideas para reflexionar en términos de una 'epistemología del archivo' y concluir con algunos puntos:

- Los discos de lecturas hechas por los escritores enriquecen la construcción de una figura de autor, no solo a través de la voz, sino también por lo que se dice sobre ella, así como aquello a lo que puede vincularse intermedialmente desde las portadas (imágenes, firmas, referencias al sonido). Los discos se constituyen de esta manera en medios por los que los escritores actualizan y extienden su posición en el campo literario.
- La construcción de la figura del autor como lector se ubica entre lo material y lo simbólico, donde el acto de la lectura es solo una de varias acciones que integran el trabajo multidisciplinar con el que se da sentido a cada álbum.
- Las colecciones revisadas parecen recrear el mismo canon de autores y obras ya legitimado en el mercado del libro impreso, incluso con sus mismas fallas y desequilibrios.

Entre ellos, la representación desigual de voces femeninas en contraste con las masculinas. Es también debido a esto que la elección de las voces para ejemplificar el presente ejercicio comparativo no incluyó a autoras, dado que no había tantas ni tan variadas ediciones como las que se encontraron en voz de los autores.

- La relación que guarda el disco con la obra escrita es múltiple, pero también ambigua, pues parece entenderse como reinterpretación, complemento, extensión o variación de ésta. El que en algunos casos se reproduzca el texto en las tapas o folletos del disco, muestra el interés de una recepción que busca seguirlo al pie de la letra, por lo que también demanda cuestionar qué tanto se fomenta con ello la libertad de dejarse llevar por las impresiones y emociones que el sonido genera durante la escucha. Ello a su vez presenta la interrogante de qué tanto los editores tuvieron en mente a un consumidor que se acerca a estos objetos sonoros, no con la intención de conocer la obra por primera vez, ni para entretenerse –como podría ocurrir en el caso de los audiolibros–, sino atendiendo a ese re-conocimiento de lo ya leído, ahora a través de la voz de quien, como creador, parece tener plena autoridad.
- El que algunos sellos discográficos promuevan estas colecciones desde sus portadas como ‘audiolibros’ o ‘libros sonoros’, invita a especular si ello significa más que un formato: un género paraguas. Sin embargo, dentro de las clasificaciones, la de ‘audiolibro’ ha adquirido una identidad distinta de la de una simple lectura, vinculándose más con una dramatización sonora. Pero encontrar que se anunciaban bajo estas etiquetas también indica que las categorizaciones se fueron desarrollando sobre la marcha y no necesariamente corresponden a la clasificación que ahora se les da en los archivos fonográficos. Si se buscara trazar el devenir que dio lugar a la identidad de estas grabaciones, habría que recuperar incluso la idea que tenía Thomas Edison de los ‘libros fonográficos’ para reconstruir una especie de genealogía. Y en este mismo desarrollo podría considerarse cómo, desde la investigación actual, las lecturas en voz alta se corresponden o no con nociones como la de “audio texto”, acuñada por Charles Bernstein (en Camlot 2019, 12-13).
- Las tapas de los discos son los umbrales que ayudan a situar y configurar la experiencia de la escucha. No solo resultan explicativas de su contenido sonoro, sino también son inductoras para su apreciación, tanto en un sentido simbólico (de representación del autor y de ejemplaridad de la obra seleccionada), como en uno histórico-biográfico y social (en cuanto al contexto en el que se enmarca tanto la figura del autor como su lectura), además de uno técnico (que permite comprender lo que hace posible la experiencia acústica), a través de los cuales los discos adquieren su valor como objeto cultural.
- Las tapas de los discos apelan a la atención y curiosidad del consumidor, seduciéndolo a la escucha y orientando la apreciación de su contenido, por lo que se constituyen en un complemento fundamental de lo que se experimenta a nivel sonoro. Más que una combinación, podría hablarse –como hace Jens Arvidson (2007, 77-79)– de

una yuxtaposición de elementos que componen las tapas, cuya síntesis se da a través de la constante vinculación realizada por los receptores para integrarlos en una sola experiencia. Dicha vinculación no es otra cosa que una negociación continua entre lo que se ve y lo que se lee, antes, durante o después de someterse al audio. Cabría subrayar, entonces, que el contenido de las tapas y los cuadernillos no solo prefigura la vivencia sonora, sino también la acompaña y sirve como referente para recordarla y digerirla, aun a posteriori. Ello, ante el inevitable hecho de que la presencia sonora de la voz se experimenta como algo pasajero, evasivo, aun cuando contamos con su registro. Las portadas de los discos tienen, por tanto, una función distinta, posiblemente más demandante e interactiva, que las de un libro. Operan como un gozne que inaugura las voces antes de que suenen, haciéndolas también resonar en el silencio de la materialidad impresa. Debido a ello, podría decirse que se constituyen en una parte de la experiencia aural, más que en un suplemento accesorio al audio. No obstante, ante las condiciones de consumo que se presentan en la era digital actual, estas reflexiones quizá ya solo sean pertinentes para la arqueología.

- La edición en audio suma a lo literario la experiencia vivencial y dialógica, de manera muy distinta a lo que ocurre con el medio exclusivamente impreso. Se experimenta en la grabación una 'presencia' directa de la voz, capaz de despertar afectos y emociones por el sonido mismo y no solo por el contenido léxico-semántico del texto. Además, se refuerza la cercanía y complicidad por la suma deliberada, en el caso de algunas grabaciones, de comentarios inéditos de los autores que sirven de preámbulo a la lectura de la obra.
- Los límites de espacio de los soportes en vinil y en CD influyen en las decisiones sobre el número y orden de las piezas seleccionadas de cada autor, por lo que siguen criterios ajenos a los del libro impreso (comparativamente más flexible en la decisión sobre sus secuencias y amplitud). Esto hace de las ediciones sonoras una especie de 'antología de antologías', una idea que además queda corroborada si se considera que las lecturas seleccionadas derivan de una obra que previamente había gozado de éxito en su circulación impresa, identificada entre los textos más representativos del autor, la cual incluso ya formaba parte de sus compendios antológicos.
- Las colecciones de discos de lecturas en voz alta como objetos han participado de la historia y de la evolución tecnológica, construyéndose y moldeándose a medida que los medios y el mercado también se fueron desarrollando, permitiéndonos ver que, en tanto categoría de documentos sonoros, son distinguibles de otras categorías y géneros en audio.
- Aun cuando esta revisión se ha centrado fundamentalmente en los LPs, la consulta material del acervo permite también reconocer el momento en que el formato digital del CD entró al relevo del vinil en el marco de estas colecciones, y cómo esto sirvió para actualizar o complementar algunos de sus contenidos. Cabe remarcar que este relevo inició con la reedición digitalizada de las ediciones analógicas. Sin embargo, estas reediciones no se realizan sistemáticamente a lo largo de la colección;

en cambio, pronto se ve la necesidad de ampliar el corpus desde lo digital con nuevas voces. Y a nivel logístico de los *tracks*, los índices de los CDs indican que hubo una mayor libertad de disponer y organizar el material, sin necesidad de administrar la obra por su duración de lectura en las dos caras. Hubo así una experiencia de escucha ininterrumpida, e incluso en secuencias que no permitían los viniles, lo cual sin duda contribuye a modificar su apreciación.

Realizar estudios comparativos de esta naturaleza sería imposible sin acervos fonográficos como el del IAI, que ofrecen acceso directo a las fuentes. Ese sería un motivo para sumarse a estudiosos como Wolfgang Ernst (2012), en defensa por mantener el objeto físico como parte de un archivo material. Por otro lado, se aplauden y agradecen los esfuerzos de digitalización emprendidos por el propio IAI, con miras a posibilitar una consulta enteramente digital y remota de estos soportes, que incluyen las portadas y cuadernillos en todo su detalle. A juzgar por lo que puede encontrarse en la red, estos elementos todavía no se han considerado significativos en términos documentales, por lo que es casi imposible encontrarlos en reproducciones digitales de calidad.

Acervos como el del IAI siguen generando nuevas inquietudes e interrogantes sobre cómo pensamos, usamos, revisitamos y valoramos materiales que son parte invaluable del pasado sonoro-literario del último medio siglo. Es mucho lo que ofrece la materialidad del disco para su interpretación y análisis, y es fascinante releer, reescuchar y redescubrir los universos ‘inauditos’ que albergan estos registros.

Referencias bibliográficas

Arvidson, Jens

- 2007 “To stitch the cut...’: Record sleeve and its intermedial status”. En *Borders. Contemporary positions in intermediality*, editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 19-37. Lund: Intermedia Studies Press.

Borges, Jorge Luis

- 1964 Obra poética, 1923-1964. Buenos Aires: Emecé.
1977 [1974] Obras completas 1923-1972. Buenos Aires: Emecé.

Camlot, Jason

- 2019 *Phonopoetics. The making of early literary recordings*. Stanford: Stanford University Press.

Clemente, José Edmundo

- 1967 Texto de presentación del LP *Jorge Luis Borges por él mismo*. Buenos Aires: AMB, 1ª ed.

Cook, Nicholas

- 1998 “The domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception”. En *Composition-Performance-Reception. Studies in the creative process in music*, editado por Thomas Wyndham, 105-117. Aldershot: Ashgate Publishing.

Derrida, Jacques

- 1998 “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*, 347-372. Madrid: Cátedra.

- Díaz, José-Luis
2017 “Las escenografías auctoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”. En *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, 155-186. Madrid: Arco Libros.
- Dupuy, Alfredo
1972 Texto de presentación del LP *Nicolás Guillén. Nuevos poemas*. Argentina: Lince Producciones.
- Ernst, Wolfgang
2012 *Digital memory and the archive*. Ed. e introducción por Jussi Parikka. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Fitts, Dudley
s/f Texto de presentación del LP *Pablo Neruda reading his poetry*. New York: Caedmon Records.
- Filreis, Al
2015 “Notes on parophonotextuality”. *Amodern 4: The Poetry Series* (marzo). <http://amodern.net/article/parophonotextuality/> (30.10.2022)
- Genette, Gérard
1989 *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grubbs, David
2014 *Records ruin the landscape. John Cage, the Sixties and sound recording*. Durham/London: Duke University Press.
- Licht, Alan
2002 “Record covers as parerga”. En *Look at the Music/See Sound. A sound art anthology*, editado por Thomas Millroth *et al.*, 55-58. Roskilde: Ysrad/Brösarp.
- Maingueneau, Dominique
2017 “El ethos: un articulador”. En *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, 131-154. Madrid: Arco Libros.
- Meizoz, Jérôme
2017 “¿Qué entendemos por ‘postura’?”. En *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, 187-204. Madrid: Arco Libros.
- Mairal, Pedro
2008 “Escritores en vinilo”. Texto para la exposición con el mismo nombre en el Espacio Literario del Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires, 2 de octubre a 9 de diciembre de 2008. <https://www.yumpu.com/es/document/view/10583089/escritores-en-vinilo-centro-cultural-recoleta> (30.10.2022)
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès, eds.
2017 *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Wolf, Werner
2006 “Introduction. Frames, framings and framing borders in literature and other media”. En *Framing borders in literature and other media*, editado por Werner Wolf y Walter Bernhart, 1-40. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Wolff, Gregor
2014 “Das akustische Gedächtnis Lateinamerikas. Die Phonothek des Ibero-Amerikanischen Instituts und die Sammlung Egon Ludwig”. *Forum Musikbibliothek* 34, no. 1: 17-22. <https://journals.qucosa.de/fmb/article/view/340/302> (30.10.2022)
- Yánover, Héctor
2002 *Borges por él mismo*. Cuadernillo que acompaña el CD. Buenos Aires: AMB.

Fonografía

Borges, Jorge Luis

- s/f a *Jorge Luis Borges por él mismo*. Buenos Aires: Polydor. LP.
 s/f b *La voz de Jorge Luis Borges*. Bogotá: H.J.C.K. LP.
 s/f c *Poesías de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Odeon. LP.
 1967 *Jorge Luis Borges por él mismo*. Buenos Aires: AMB, 1ª ed. LP.
 1974 *Jorge Luis Borges por él mismo*. Buenos Aires: AMB, 2ª ed. LP.
 1999 *Borges por él mismo*. Madrid: Visor. LP.
 2002 *Borges por él mismo*. Buenos Aires: AMB. CD.

Cortázar, Julio

- 1970 *Julio Cortázar por él mismo*. Buenos Aires: AMB. LP.
 1977 *Readings by Julio Cortázar*. Washington : Library of Congress. LP.
 1978 *Narraiones y poemas*. La Habana: Casa de las Américas. LP.
 1999 *La voz de Julio Cortázar: en el relato de sus mejores cuentos*. Buenos Aires: PROA. LP.
 2002 *Julio Cortázar por él mismo*. Buenos Aires: AMB. CD.
 2011 *Antología personal*. Madrid: Visor. Libro y CD.

Guillén, Nicolás

- s/f a *La voix de Nicolás Guillén*. Paris: Le Chant du Monde. LP.
 s/f b *Nicolás Guillén dice sus poemas*. Santiago de Chile. Eds. Ortiz. LP.
 1967 *Los poemas del gran zoo*. Buenos Aires: Sicamericana. LP.
 1972 *Nicolás Guillén. Nuevos poemas*. Argentina: Lince Producciones. LP.
 1974 *Nicolás Guillén. El son entero recitado por su autor*. Montevideo: Antar. LP.

Neruda, Pablo

- s/f a *Pablo Neruda reading his poetry*. New York: Caedmon Records. LP.
 s/f b *Pablo Neruda por él mismo. Alturas de Macchu Picchu*. Buenos Aires: AMB. LP.
 1964 *Pablo Neruda 20 poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago de Chile: Odeon. LP.
 1966 *Estravagario*. Santiago de Chile: Odeon. LP.
 1973 *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. S/l: Philips. LP.
 1976 [?] *Pablo Neruda. Alturas de Macchu-Picchu*. Santiago de Chile: Odeon. LP.
 1978 *Poemas*. La Habana: Casa de las Américas. LP.
 1995 *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Versión musical de la obra original. Santiago de Chile: Emi-Odeon. LP.

Un paseo por los archivos de etnomusicólogos en la Biblioteca Nacional de España

An Overview of the Ethnomusicologists' Archives at the Biblioteca Nacional de España

María Jesús López Lorenzo

Biblioteca Nacional de España

<https://orcid.org/0000-0003-0126-1141>

mariajesus.lopez@bne.es

Resumen: Una de las principales misiones de la Biblioteca Nacional de España, como biblioteca depositaria del patrimonio bibliográfico español, es garantizar la integridad de todos los documentos que custodia. Entre la variedad de documentos, el archivo sonoro incluye colecciones etnográficas de distintos orígenes, que recogen fragmentos de la memoria pasada y presente de toda una sociedad. Estos materiales sonoros son fundamentales para la investigación porque son manifestaciones del patrimonio inmaterial de los pueblos, de su música, de su cultura, de sus tradiciones en un momento de la historia. El núcleo central de las grabaciones únicas e irremplazables recogidas por etnomusicólogos, antropólogos, lingüistas y folcloristas, está constituido por documentos que fueron grabados con tecnologías analógicas (sobre todo en cintas magnéticas). La misión prioritaria de las instituciones que los custodian es la digitalización y conservación de estos documentos sonoros producidos en los últimos 100 años, antes de que los soportes que los contienen sean irrecuperables o no se tengan aparatos donde reproducirlos. También habrá que garantizar la preservación de los materiales sonoros de origen digital, pero en el caso de los analógicos la digitalización es el camino fundamental para la preservación. La migración es un proceso largo y costoso. Su digitalización y preservación es prioritaria porque dará visibilidad a estos materiales únicos.

Palabras clave: archivos sonoros; etnomusicología; digitalización; preservación digital; Biblioteca Nacional de España.

Abstract: One of the main missions of the National Library of Spain, as a custodian of the Spanish bibliographic heritage, is to guarantee the integrity of all the documents it keeps. Among the variety of documents, the sound recording archive houses ethnographic collections of different origins, which include fragments of the past and present memory of a whole society. These sound recordings are fundamental for research as they are manifestations of the intangible heritage of the peoples, their music, their culture, and their traditions at a moment in history. The core of these unique and irreplaceable recordings made by ethnomusicologists, anthropologists, linguists, and folklorists is made up of documents which were recorded with analogic technologies (especially on magnetic tape). The priority mission of the institutions which keep these sound recordings, made in the last 100 years, is their digitalization and preservation before the materials which contain them are irretrievable or the devices used to reproduce them are not available any more. The preservation of sound materials of digital origin must also be guaranteed, but in the case of the analogic ones, digitalization is the fundamental way for their preservation. Migration is a long and costly process. Digitalization and preservation is a priority as this will give visibility to these unique materials.

Keywords: sound archives; ethnomusicology; digitization; digital preservation; Biblioteca Nacional de España.

En los últimos diez años, la Biblioteca Nacional de España,¹ y más concretamente el Departamento de Música y Audiovisuales, ha sido receptora de importantes documentos sonoros inéditos que contienen miles de horas de prácticas sonoras registradas por etnomusicólogos, antropólogos, folcloristas, filólogos, etc. Como responsable del archivo sonoro de la BNE, he podido comprobar cómo la principal vía de ingreso de este acervo cultural es y ha sido el donativo, probablemente porque sus propietarios ven peligrar la integridad de sus archivos, ya sea por razones de tipo hereditario o por el inevitable deterioro que puede provocar el material en que han sido fabricados y la consecuente pérdida del contenido. Por esta razón, la labor del bibliotecario o archivero es orientar ante el desconocimiento, por parte de la comunidad investigadora y de sus herederos, del valor patrimonial de estos contenidos. No hay duda de que la incorporación de estos documentos inéditos ha producido un cambio sustancial en la gestión del archivo sonoro, debido a la llegada de fondos en distintos formatos analógicos y digitales que requieren tratamientos distintos tanto desde el punto de vista de la catalogación como de su preservación. Desde el momento de su llegada a la institución, el Servicio de Registros sonoros se compromete a custodiar, digitalizar, preservar digitalmente y a difundir entrevistas, discursos, cuentos, músicas, estudios fonéticos y folclore que constituyen un conjunto de prácticas sonoras de gran valor patrimonial. Somos conscientes que la gestión de este patrimonio inmaterial oral es fundamental porque representa nuestra historia más reciente, ya que son fragmentos de la memoria, más o menos viva de una sociedad, un pueblo o una cultura, por ello su custodia y recuperación es una de las principales líneas de trabajo en estos momentos dentro del archivo sonoro (López Lorenzo 2020b, 39). Probablemente salvaguardar las grabaciones sonoras y la memoria oral sea lo que plantea el mayor número de problemas a las instituciones patrimoniales, que los custodian, pues no solo debemos conservar el documento en sí, sino lo que en ellos se contiene. En resumen, podríamos decir que la función esencial es reivindicar dentro de una institución patrimonial, el papel de las fonotecas y archivos sonoros como garantes del acceso y custodia de estas colecciones, ya que lo que se preserva abarca desde las memorias personales hasta las memorias colectivas de las culturas y los pueblos. Su conservación y difusión nos permitirá escuchar tanto las voces de nuestro pasado, como preservar nuestras voces para el futuro.

Estos documentos conservados en una amplia variedad de soportes sonoros (principalmente en soporte analógico magnético), ofrecen al investigador un gran valor informativo para la elaboración de estudios de cualquier época y, además, contribuyen al conocimiento de la cultura hispánica de todos los tiempos. Por este motivo,

[...] Rastrear, rescatar aquello que se nos da a cuentagotas y recuperar esas grabaciones inéditas con el objetivo de preservarlas para la historia y, sobre todo, de mostrar a nuestras generaciones futuras algo de gran interés, debería ser el objetivo de los archivos sonoros y fonotecas. Reducir los documentos que conservan estas instituciones a aquellos que nos proporcionan los canales comerciales sería imperdonable (López Lorenzo 2020b, 31).

1 A partir de ahora BNE.

La preservación de los contenidos de estos soportes sonoros es para los archiveros o bibliotecarios que custodiamos estos fondos prioritaria, ya que la degradación de los documentos puede dejarnos huérfanos de un vasto patrimonio surgido hace poco más de un siglo. La migración de soportes analógicos a digitales, así como la preservación de estos objetos digitales y ‘nativos digitales’ a lo largo del tiempo es un objetivo fundamental. Por lo tanto, las tareas de la gestión de estos acervos sonoros han cambiado gracias a que las nuevas tecnologías nos están permitiendo que estos documentos que podrían perderse, sean recuperados y difundidos, lo que hace de nuestro trabajo un compromiso social de custodia y preservación para toda la sociedad y, lo que es más importante, para las generaciones futuras de investigadores interesados en las fuentes primarias de información.

1. Historia y origen

1.1 Grabaciones etnomusicológicas comerciales

El origen de la fonoteca de la BNE se remonta, según Niño Más (1996, 133), al año 1950 cuando, procedentes del desaparecido Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Históricos que dirigía Menéndez Pidal, la BNE recibe 24 discos de pizarra, que registran las voces de Niceto Alcalá Zamora, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja y Santiago Ramón y Cajal, entre otras personalidades españolas.² Además de estas voces ilustres, los primeros documentos sonoros registrados en discos de pizarra, también recogen narraciones en diversos idiomas y dialectos, canciones, melodías y ritmos populares y tradicionales. Ejemplo de ello son las voces de dos mujeres serfardíes procedentes de la Residencia de las Señoritas de Tetuán, Estrella Sananes y Yojebed Chocrón, cantando una selección de romances judeo-españoles; de este mismo contenido etnomusicológico *El Romance de Farruquín el de Busecu y el Viaje de Xaucu de la Fulgueirosa*, romances en bable (dialecto occidental asturiano) leídos por Lorenzo Rodríguez Castellanos de Besullo; así como la voz de un titiritero del Madrid, que se ha identificado como José Vera y que contiene grabaciones de alto valor fonético de los años 30 (Alberdi 1990, 10); y, por último, la obra de Vicente Medina, *Aires Murcianos*, escrita en lenguaje propio de la Región de Murcia (panocho). Todas estas grabaciones realizadas en discos de pizarra o de 78 rpm, están digitalizadas y se pueden escuchar en *streaming* a través del portal de la Biblioteca Digital Hispánica³ de la BNE.

Como responsables del archivo sonoro que forma parte del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE, somos conscientes de la importancia de preservar el patrimonio sonoro español y, por ello, en un afán incansable, continuamos incrementando la colección, gracias a distintas adquisiciones por compra fundamentalmente de cilindros de cera, hilos magnéticos, discos de pizarra y rollos de pianola. En el año 2007 adquirimos documentos sonoros fabricados en cilindros de cera, los que familiarmente denominamos ‘los incunables del sonido’, ya que es el primer soporte

2 Fueron grabadas por Columbia Gramophone Company y las grabaciones las dirigió Tomás Navarro Tomás entre los años 1931-1933.

3 A partir de ahora BDH.



Figura 1. Cilindros y gramófono (fuente y derechos: BNE).

sonoro en que se grabó el sonido y la voz humana. Destacan los cilindros de *Oratoria fin de siglo*, monólogos en los que se muestra un ejercicio de transformismo de imitar voces de distintos personajes de la sociedad española de finales del siglo XIX (un clérigo, un anarquista ...) (López Lorenzo 2014, 217). Recogiendo las palabras de Dietrich Schüller, el fonógrafo y el cilindro permitieron la creación de archivos fonográficos por vez primera y que se usarán para el registro de grabaciones en disciplinas como la dialectología, la etnolingüística, la etnomusicología y la antropología (Rodríguez Reséndiz 2016, 176). La colección del Departamento de Música y audiovisuales no conserva grabaciones de campo de carácter etnomusicológico registradas en cilindro de cera, pero sí con otros contenidos como recitados humorísticos, chascarrillos, cuentos, fragmentos teatrales y cómicos, cursos de idiomas, que son material importantísimo como fuente de investigación para los lingüistas. Además de voces únicas del flamenco y la jota interpretadas por el Mochuelo, uno de los cantores más importantes de principios del siglo XX. No obstante, el nacimiento de la Fonoteca o archivo sonoro de la Biblioteca Nacional de España está inexorablemente unida a las disposiciones sobre Depósito Legal. La primera mención a la conservación en una institución de este tipo de colecciones sonoras y

formatos aparece en el Decreto de 13 de octubre de 1938 que determina la entrega de “obras musicales y piezas de gramófono” a la BNE. Este es el punto de arranque de la formación de la gran colección de documentos sonoros que establece por primera vez en España la obligatoriedad por parte del productor fonográfico del depósito o entrega de todo lo que se edita en España para que sea custodiado para las generaciones futuras. Se debe considerar pionera y moderna la legislación española, porque sienta las bases de lo que será la obligatoriedad legal de entregar “toda clase de escritos, imágenes y composiciones musicales reproducidas en ejemplares múltiples con miras a su difusión por un procedimiento mecánico o químico”.⁴

Hito fundamental en la formación de la colección sonora de la BNE es la Ley de Depósito Legal española de 1958, que regula definitivamente el depósito de los discos por el productor fonográfico. La obligación afecta, según el apartado c) del artículo 10 a “las impresiones o grabaciones sonoras realizadas en la actualidad o en el futuro”.

Una de las primeras ediciones comerciales de prácticas de músicas de etnomusicología que se adquirieron por Depósito Legal grabada en disco de vinilo, fue la editada en el año 1960 por la Sociedad Discográfica Hispavox S.A., hoy desaparecida, *Antología del Folklore Musical de España*, realizada por Manuel García-Matos. Esta obra es una selección antológica editada bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO y una de las primeras realizaciones más ambiciosas hecha en España en los campos del folclore y la etnomusicología (García-Matos 2017, 15). En 17 horas de grabación se registraron las voces de 552 intérpretes nativos, procedentes de 115 pueblos y aldeas en un trabajo de recopilación que demandó cuatro años. De las últimas publicaciones adquiridas por Depósito Legal en formato digital es la *Antropología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico*, de José Manuel Fraile editada en 2019 en dos CDs y que recoge 170 registros sonoros en formato de audio mp3.

La preocupación por preservar este tipo de documentos dentro del archivo sonoro ha permitido crear un importante acervo documental musical y no musical que está editado y que ha podido adquirirse a través de las distintas leyes de depósito legal, que incluye la memoria sonora publicada. De este modo, como sucede en otras fonotecas nacionales de otros países, en España todas las grabaciones inéditas como son las recogidas por etnomusicólogos, antropólogos o folcloristas quedan fuera de la Leyes de Depósito Legal que solo obligan a productores y editores de obras fonográficas editadas a entregar un ejemplar para su custodia y preservación a la BNE. Los responsables de estas colecciones añoramos que los cambios en las leyes de depósito legal tuvieran en cuenta la preservación de trabajos de investigación científica inédita como son las grabaciones de campo.

4 Decreto de 13 de octubre de 1938 (Ministerio de Educación español), artículo 2. Archivos, Bibliotecas y Museos. Depósito Legal de Obras (Diario Oficial Español no. 115 de 23 de octubre).



Figura 2. Depósito de Música y Audiovisuales (fuente y derechos: BNE).

1.2 Grabaciones sonoras de prácticas musicales inéditas

Además del ingreso por Depósito Legal, el archivo sonoro trata de conseguir toda la producción sonora relacionada con la cultura española. En los últimos años hemos realizado una intensa labor de concienciación a los ciudadanos de la importancia de depositar sus colecciones en el archivo sonoro del BNE, especialmente las que no ingresan por depósito legal o son publicaciones inéditas como las investigaciones científicas de los trabajos de campo. Esta es la razón de que se hayan adquirido a través de donativo, importantes acervos sonoros de folcloristas, antropólogos, músicos y etnomusicólogos. La gestión de esta tipología de distintos documentos sonoros se lleva a cabo de forma minuciosa por especialistas en esta disciplina con el fin de aportar la máxima información útil para el usuario que se acerca a estos documentos, ya sea éste, especialista en la materia o no (Martínez Hernández 2018, 76).

Las grabaciones sonoras de prácticas musicales inéditas y únicas que custodia la institución están registradas, en su mayor parte, en formato analógico, fundamentalmente soportes magnéticos (cintas abiertas y cassetes). Uno de los objetivos fundamentales de los planes de actuación de la BNE es la digitalización de estas grabaciones, ya que, en palabras de Fernández Carbajal y Domínguez Galicia, pueden presentar pérdida del pigmento (óxido magnético), hidrólisis y síndrome de vinagre, lo que provocaría que se destruyese su contenido (Fernández Carbajal y Domínguez Galicia 2018, 57).

Entre los primeros fondos sonoros depositados en la BNE, se incluye el del etnomusicólogo Ramón Pelinski,⁵ quien donó entre los años 2011 y 2013 la documentación generada durante su estudio de las prácticas musicales de los inuit del Ártico canadiense. El singular fondo representa “prácticas musicales inuit fonografiadas en diversas localidades del Ártico canadiense, durante cuatro expediciones realizadas en 1975, 1976, 1977 y 1992” (López Lorenzo, Lozano Martínez y Corchete Martínez 2016a, 322). Su núcleo lo forman 113 documentos sonoros y 21 audiovisuales (López Lorenzo, Lozano Martínez y Corchete Martínez 2016b, 49).

En 2015,⁶ la BNE recibió por donativo de la viuda e hijos de Julio Camarena Laucirica, folclorista y economista español, un fondo documental compuesto por ciento ochenta y dos casetes donde se encuentran registrados cuentos de tradición oral de diferentes provincias de España (Ciudad Real, Vizcaya, Madrid, Asturias, Cantabria, Guadalajara, Toledo, Cáceres, Cuenca, Albacete y León). El folclorista español dedicó sus ratos libres a recoger, transcribir, editar y estudiar los cuentos españoles de tradición oral. Fue en las décadas de 1970, 1980 y 1990, en las que Julio Camarena realizó toda su benemérita labor de salvaguarda del patrimonio tradicional español, especialmente el generado en la comarca manchega. Como señala Paz Torres “A él le debemos la preservación y el conocimiento de un patrimonio tradicional que es parte importantísima de la identidad y de la cultura del pueblo español y que sin él se hubiera perdido fatalmente” (2015, 147).

Desde 2015, la BNE está recibiendo las grabaciones sonoras y audiovisuales que, el filólogo, folclorista y antropólogo, José Manuel Pedrosa, ha realizado en España e Hispanoamérica. Pedrosa es uno de los mayores especialistas internacionales en el estudio de la tradición popular y el folclore con unos conocimientos excepcionales sobre la poesía popular de todas las épocas, “autor de artículos y de libros sobre canciones y juegos infantiles, por un lado, y sobre cuentos y leyendas tradicionales por otro”.⁷

También a Pedrosa hay que agradecer la donación de una parte de las grabaciones sonoras realizadas por Dorothe Schubart. La donación de la investigadora alemana está formada por 37 cintas de casete de prácticas musicales recopiladas en el sur de Francia y en varios lugares de España (Málaga, Jaén, Valencia, Salamanca, además de varias localidades de Cataluña), durante los años 1960 y 1970.

Los últimos documentos sonoros recibidos en el Departamento de Música y Audiovisuales, han sido donados por el músico, etnomusicólogo y ensayista, catedrático en el Conservatorio de Música de Salamanca, Miguel Manzano. Su intensa labor de campo se desarrolló entre los años 1970 y 1996, por tierras de Castilla y León (principalmente en Zamora, León y Burgos), recogiendo tonadas, canciones de ronda, de trabajo, de

5 Agradecemos a su Vda. Pilar Ramos, profesora de etnomusicología en la Universidad de la Rioja, que continuase con la donación del archivo tras el fallecimiento de su esposo Ramón Pelinski.

6 Gracias a la generosidad de su esposa, Mercedes Ramírez, e hijos, Paula y Julio Alberto.

7 https://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_popular_de_tradicion_infantil/curriculum_jose_manuel_pedrosa/ (25.07.2022).

boda, oficios, etc., directamente de sus intérpretes y narradores. Gracias a él se conserva este patrimonio inmaterial, plasmado en los cancioneros. Son materiales únicos que recogen un repertorio musical en gran parte desaparecido, formado fundamentalmente por casetes (398), cintas abiertas, cuadernos de campo y fichas de trabajo. A este fondo se añade otro más pequeño, procedente de Felipe Magdaleno, también etnomusicólogo, que formaba parte de esta donación (Martínez Hernández 2018, 76).

2. Digitalizar y custodiar el patrimonio sonoro inédito

La digitalización se ha convertido en un proceso clave para los documentos sonoros del Departamento de Música y Audiovisuales de cara al cumplimiento de dos de sus principales cometidos: la conservación y la difusión del patrimonio bibliográfico y documental sonoro. En el caso de la BNE, la digitalización comenzó con los documentos sonoros comerciales hace ya 18 años, con los llamados *soportes históricos* (discos de 78 rpm, discos perforados y rollos de pianola), sin seguir ningún criterio de selección, solo el hecho de la antigüedad del soporte. El año 2012 marca el inicio de la segunda fase de digitalización, en la que, gracias a la financiación de Telefónica, se digitalizaron 10 000 discos de pizarra, de los 30 000 que tiene la colección en la actualidad. Al año siguiente, en 2013, se digitalizó parte de la colección de discos perforados (discos de cartón y metálicos) donde el sonido musical está codificado en perforaciones. Una de las premisas y condicionantes del proyecto fue rescatar el contenido de los discos sin deteriorar el soporte. El proyecto fue desarrollado por la empresa Tecnicológica⁸ dentro del área de Proyectos Marcianos y en colaboración con el Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE. En el año de 2016, gracias al apoyo de Telefónica, se digitalizaron 3645 rollos de pianola, más de la mitad de la colección que consta de 7000⁹ rollos. Un proyecto de digitalización integral que fue ejecutado por el Departamento de Música de la BNE junto con el Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona y que abordó aspectos muy diversos: digitalización, ingeniería de *software*, restauración de los soportes originales, preservación digital y musicología. Desde el año 2018, decidimos cambiar el criterio de selección, dando prioridad a las grabaciones registradas en soporte analógico magnético frente al resto de los documentos sonoros. Gracias al apoyo de Red.es, se inició un primer proyecto de digitalización masiva centrada en soportes magnéticos de audio (casetes y cartuchos). Unos soportes que no sólo tienen un alto riesgo de deterioro físico dada su naturaleza, sino que se enfrentan además a la obsolescencia tecnológica, pues la disponibilidad de lectores adecuados y funcionales es cada vez menor, debido a la dificultad creciente de poder acceder a las piezas de repuesto necesarias para su correcto funcionamiento. Este proyecto se realizó con la empresa Memnon, un proveedor belga de servicios altamente especializado en la digitalización, restauración, preservación y acceso de audio, que ha realizado proyectos de

8 Ahora Liquid Service.

9 Datos de 2022.

parecida envergadura en otras instituciones patrimoniales como la Biblioteca Nacional de Francia, la Universidad de Indiana, la Radio Televisión Suiza, etc.

Respecto a los documentos sonoros inéditos, hasta el momento hemos podido abordar de manera sistemática la digitalización o migración de formato analógico al formato digital de fondos procedentes de donaciones personales¹⁰ (grabaciones domésticas en casetes, micro casetes y cintas magnéticas de carrete abierto), que están realizadas con medios ‘caseros’, que en ocasiones no cumplen los estándares de calidad del audio de la grabación comercial en cuanto a fidelidad de sonido. Muchos de estos registros sonoros son regrabaciones e incluyen lapsos de audio y sonidos distorsionados. Esto se debe a que desde los años 50, el soporte fundamental en el que se grababan y registraban las distintas prácticas sonoras, eran las cintas magnéticas de producción propia, hasta la aparición del formato digital. En el campo de los trabajos de recopilación de dichas prácticas, llevados a cabo por folcloristas, antropólogos y etnomusicólogos, el uso de las grabaciones sonoras en soporte magnético estuvo ampliamente extendido, ya que el propio soporte y los dispositivos grabadores “no pesaban mucho y ofrecían una grabación de calidad, brindando una gran respuesta a la vibración y siendo muy durables, 20 años o más” (Myers 1992, 54). Parafraseando a Benjamín Muratalla, desde que apareció la tecnología del sonido, la mayoría de los antropólogos, que tuvieron oportunidad de grabar, lo hicieron ellos mismos (Muratalla 2017, 207), como ya sucediera a fines del siglo XIX con el uso del fonógrafo.

Las grabaciones sonoras inéditas del archivo de la BNE son documentos registrados y recopilados por los propios investigadores en el ejercicio de su estudio sobre las prácticas musicales de una determinada localidad, comarca o país. De ahí que muchas tengan ese carácter de ‘grabaciones domésticas’ que impide un nivel aceptable del audio y complica mucho su digitalización y escucha. Los materiales de estas donaciones adolecen por lo común de baja calidad en lo que se refiere a la grabación del sonido,¹¹ por lo que corren un especial peligro frente a otros soportes analógicos comerciales. Aunque se han conservado en condiciones idóneas estos documentos en los depósitos de nuestro archivo sonoro, su necesaria y rápida digitalización y preservación digital es uno de los principales problemas al que se enfrentan bibliotecarios y archivistas que custodiamos estos archivos sonoros inéditos fruto de horas de grabaciones de campo. En definitiva, las donaciones recibidas, que están registradas en soporte magnético, han sido digitalizadas con las especificaciones para el audio utilizadas en la digitalización masiva, aunque en muchas ocasiones las condiciones en las que se encuentra la grabación original han determinado a su vez los parámetros técnicos para los objetos digitales.

Para una institución patrimonial, la custodia y conservación de estos archivos sonoros es doble: por una parte, asegurar la conservación de los originales sonoros, la

10 La BNE ya ha digitalizado los fondos personales de Ramón Pelinski, Miguel Manzano y Julio Camarena, entre otros, con la finalidad de preservar digitalmente su contenido, pero con absoluto control de su consulta conforme a la legislación que les afecta.

11 Muchas de estas grabaciones se han realizado en cintas regrabadas más de una vez, con lapsos de falta de audio o sonidos distorsionados.

mayoría en soporte analógico magnético,¹² y la segunda, la copia digital de su contenido, tanto para la conservación del contenido sonoro como para ofrecer la posibilidad de su consulta y estudio a los usuarios actuales y futuros. En este sentido, el papel del responsable de estos documentos es fundamental, ya que poner en valor este patrimonio sonoro es una tarea primordial como gestor de estos archivos. Que las instituciones valoren la importancia de la conservación de las prácticas musicales recogidas en soportes sonoros, resulta a veces muy complicada, ya que no se entiende que se deben custodiar al mismo nivel que se hace con otros documentos, como los incunables o manuscritos. Por este motivo que los directivos tengan en cuenta las distintas tareas que se deben llevar a cabo para la custodia y preservación en un archivo sonoro es un paso primordial para los profesionales archivistas que trabajan en ellos. Si no se ponen en marcha políticas de recopilación de estos materiales, se perderá una parte importante de nuestro folclore (cuentos de ‘viejo’, toponimias, supersticiones, canciones y timbres de idiomas y dialectos), que nunca se volverán a poder recuperar (López Lorenzo 2020b, 30). Estos documentos representan el ADN de los pueblos que se transmite de generación en generación, por esto es importante ponerlos en valor y que su conservación sea una tarea a nivel nacional, ya que es el acervo cultural de una nación.

La Organización Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) y todos los expertos en preservación consideran inevitable la pérdida de estos soportes a medio plazo y aconsejan dar prioridad a programas de digitalización que garanticen, al menos de momento, la supervivencia de los contenidos. Se trata literalmente de una lucha contra el tiempo. La digitalización cobra especial relevancia de cara a su preservación, pues las principales marcas comerciales determinan la longevidad de una cinta magnética en 25 años si se ha conservado en condiciones ambientales estables. En las Recomendaciones para la digitalización de REBIUN¹³ se indica que “formatos analógicos han caído en la obsolescencia tecnológica. La falta de aparatos lectores puede hacer imposible recuperar la información de su interior, y sólo el control de las condiciones ambientales no garantiza que las cintas se puedan reproducir en el futuro”. Por este motivo debemos incluir como prioritario entre los planes estratégicos la digitalización y preservación de estos materiales, así como llevar a cabo políticas de estímulo a la donación de estos soportes a centros especializados donde puedan ser custodiados y preservados para las generaciones venideras.

Por último, resta indicar que a pesar de haber digitalizado una gran parte de la colección sonora de nuestro archivo, no toda está preservada digitalmente, tarea que se ejecutará en los próximos años. Hasta el momento, solo en los últimos proyectos de digitalización de rollos de pianola y soporte magnético comercial (casetes y cartuchos), se han incluido todos los metadatos descriptivos, administrativos, de preservación y estructurales referentes a los documentos digitalizados que se han generado de una obra para la preservación digital a largo plazo.

12 Cintas abiertas o carretes de cintas de ¼, cintas analógicas musicasete de C60 y C90.

13 REBIUN: Red de Bibliotecas Universitarias Españolas.



Figura 3. Cintas del fondo de D. Ramón Pelinski (fuente y derechos: BNE).

3. Digitalizar y preservar para difundir los archivos sonoros etnográficos

Desde la creación de la BNE, hace ya más de 300 años, su misión ha sido la de preservar y transmitir el patrimonio bibliográfico y documental español. Su voluntad es devolver a la sociedad el inmenso legado cultural que atesora, potenciando al máximo el acceso, uso y la reutilización de la información que conserva y genera.

Al igual que cualquier otra iniciativa de digitalización, en el diseño de un proyecto de digitalización de grabaciones sonoras debe contemplarse todo el ciclo de vida de los documentos incluyendo la planificación, creación de los recursos, su difusión y su futura preservación digital. Cuando una institución patrimonial como la BNE se plantea una iniciativa de este tipo, no lo hace de forma aislada sino se plantea crear una colección digital que debe cumplir con la política de desarrollo de colecciones y, a la vez, contemplar las especificidades de difusión, sostenibilidad y preservación tanto de las grabaciones sonoras como de los contenidos digitales. La naturaleza de las grabaciones sonoras confiere especial dificultad a todos los aspectos relacionados con el soporte físico, la recuperación de la información que contiene y la digitalización en sí: esto determina mayor complejidad técnica y coste respecto a otros materiales. Por último, como plantea Isabel García-Monje, hay que considerar la preservación a largo plazo de los contenidos digitales, con su problemática propia, que requiere disponer de la documentación y los metadatos adecuados para que la institución que gestione el repositorio mantenga a lo

largo del tiempo la capacidad de leer, migrar y preservar los archivos digitales (García-Monje 2017, 27-28).

La BNE cuenta con distintos niveles de acceso a los documentos de cara al ciudadano:

- * Biblioteca Digital Hispánica (BDH) que desde 2009 da acceso libre y gratuito a una variada tipología documental testigo de la rica colección patrimonial sonora de la BNE. Entre los tipos de documentos al que el ciudadano puede acceder libremente destacan los discos de pizarra, discos perforados, cilindros de cera, rollos de pianola e hilos magnéticos. Todos ellos tienen más de 70 años de antigüedad y ya están en dominio público. En el caso de las grabaciones de campo, aun estando digitalizadas, tienen que ser consultadas in situ en la Sala Barbieri del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE por tema de derechos (López Lorenzo 2020b, 50).
- * Archivo web de España. Proyecto que es ya un referente para muchos archivos web en otros países, y por el carácter efímero de la *www* lo hace especialmente valioso para conocer y conservar los documentos sonoros nativos digitales.

En consecuencia, la BNE debe preservar tanto información digitalizada como la información digital, con lo que el reto es aún mayor para un archivo o colección sonora patrimonial. Desde el año 2012 la BNE ha puesto en marcha planes de actuación institucional que incorporen herramientas para avanzar en el objetivo de la preservación digital del acervo sonoro a largo plazo. Actualmente, dispone de un sistema de preservación digital, denominado ‘Libsafe’ de implantación aún heterogénea según el tipo de documento digitalizado. Este es uno de los retos en los que se encuentra inmersa la institución.¹⁴ En palabras de Termes Graells,

[...] una parte de estos documentos acabará siendo conservada a largo plazo para facilitar su reutilización, como testimonio histórico de una época o como registro de unos hechos. La preservación digital se presenta como una tarea importantísima para las empresas y las administraciones públicas, destacando el papel de las instituciones de la memoria: bibliotecas, archivos y museos (Termens Graells y Ribera Turró 2009, 140).

La digitalización y preservación digital¹⁵ de este material no sólo enfrenta a los profesionales de una biblioteca patrimonial con problemas técnicos de digitalización, manipulación del material, preservación de los soportes analógicos, descripción catalográfica, recopilación de metadatos técnicos y de preservación etc., sino que al ponerlos a disposición de los usuarios se ven también obligados a afrontar un enredo legislativo que va desde la gestión de derechos de propiedad intelectual, hasta la protección de datos y/o cuestiones éticas/morales (López Lorenzo 2020b, 38). La Ley de Propiedad Intelectual española permite la consulta de este tipo de documentos sonoros en las instituciones con

14 Según la UNESCO, la preservación digital consta de dos pasos: el almacenamiento seguro y el acceso permanente.

15 La preservación digital asegura el acceso y uso futuro de los documentos digitales creados en el presente o en el pasado. Mientras que la digitalización es la transferencia de contenidos en soportes analógicos a digitales.

finés de investigación, pero ¿quién es el titular de los derechos de estas recopilaciones de grabaciones de prácticas sonoras? Existe una dualidad: por un lado, el investigador que ha recogido la información desde una disciplina científica (antropología, etnografía) y, por otro lado, el colectivo del pueblo, quien genera la información. Esto plantea otras preguntas, que este artículo no puede abordar, ya que, a las preocupaciones de tipo técnico planteadas, se unen las de tipo legal a la hora de la puesta a disposición de los usuarios de las grabaciones sonoras procedentes de etnomusicólogos, antropólogos y folcloristas (García 2019, 108). Por ello es fundamental para las instituciones que custodian este tipo de documentos sonoros resolver las incertidumbres legales que plantean su preservación y difusión (Ramos Simón y Miró-Charbonnier 2020, 47).

4. Los recursos sonoros nativos digitales: la colección de semillas de documentos etnográficos

La BNE creó en 2009 el Archivo de la Web Española con objeto de conservar y facilitar el acceso futuro a todos los contenidos españoles publicados en Internet (webs, blogs, foros, documentos, imágenes, vídeos, etc.). El modelo de archivo que se ha adoptado para el Archivo de la Web Española, al igual que en otros archivos web –como el de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF)– es un modelo híbrido, que combina recolecciones masivas del dominio .es y selectivas. Su finalidad es la preservación y difusión de los recursos ‘nacidos digitales’ para que puedan servir como herramienta de conocimiento para generaciones presentes y futuras. La legislación española, mediante el Real Decreto 635/2015 del 10 de julio, regula el depósito legal de las publicaciones en línea y establece que serán la BNE y los Centros de Conservación designados por las Comunidades Autónomas los encargados de recopilar el patrimonio cultural e intelectual en línea de España, con el fin de ponerlo a disposición de los ciudadanos.

En relación con esta misma normativa, cada Departamento de la BNE y cada comunidad autónoma mantiene sus colecciones temáticas con los recursos en línea relativos a los materiales que gestionan, a modo de conservadores web, haciendo recolecciones¹⁶ selectivas de la web. Las recolecciones selectivas llevadas a cabo son de tres tipos: temáticas (selección de recursos de un tema o un tipo de documento), por eventos (acontecimientos de relevancia para la sociedad española) y de emergencia (riesgos de pérdida por cierre de instituciones que albergan recursos sonoros). Una de las más importantes recolecciones selectivas realizada por el Departamento de Música y Audiovisuales y que, por supuesto, se sigue realizando, se ha centrado en la recopilación de distintas páginas de proyectos de archivos sonoros que contienen recursos o documentos sonoros ‘nacidos digitales’ de etnografía, etnomusicología o folclore. Entre las páginas seleccionadas se han recolectado distintos corpus de literatura oral, proyectos de creación de centros de

16 La recolección de páginas web es la principal forma de llevar a cabo el depósito legal de las publicaciones en línea. Se realiza con robots rastreadores que van recorriendo las URL seleccionadas previamente y guardando todo lo que tienen enlazado con la frecuencia, profundidad y tamaño que se determine. El resultado de estas recolecciones web son los archivos web.

recopilación, conservación y difusión de testimonios orales, archivos etnográficos y de folclore, y archivos de sonidos en riesgo de desaparecer.

El objetivo de esta selección de semillas¹⁷ es conseguir una colección estable de documentos orales, etnomusicológicos, paisajes sonoros, folclore, solicitando para ello la colaboración de otras entidades que gestionen estos recursos, tales como bibliotecas musicales, asociaciones, archivos sonoros, folcloristas o investigadores que recopilan y suben a la red sus propias grabaciones de campo o recopilaciones de prácticas sonoras.

5. Conclusiones

El estudio y puesta en valor de los documentos sonoros procedentes de etnólogos, antropólogos, folcloristas y etnomusicólogos, custodiados en archivos y bibliotecas, obliga a los profesionales que trabajan con ellos a conocer el proceso sistemático de descripción, digitalización, difusión y, finalmente, puesta a disposición de los usuarios que estos acervos documentales requieren. Este patrimonio inmaterial, registrado mayoritariamente en soportes magnéticos, reúne un repertorio musical y oral de prácticas sonoras, que en muchos casos ya ha desaparecido y que tan solo se conserva registrado en estos documentos. El gran abanico de posibilidades que tiene el archivo sonoro de la BNE y de otras instituciones, para el investigador interesado en la recuperación del patrimonio inmaterial, es incalculable. El diseño de un plan de preservación y acceso a largo plazo, así como la colaboración con asociaciones, entidades e instituciones en la digitalización y preservación y el tratamiento técnico de descripción del patrimonio sonoro es un objetivo primordial a nivel nacional e internacional, ya que reúne el acervo cultural de un pueblo, país o región.

Cómo se ha mencionado muchas veces, el archivo sonoro “no solo es un lugar destinado a acomodar un registro del pasado, sino a hospedar las aspiraciones del futuro” (López Lorenzo 2020b, 51). La labor de la BNE quedaría incompleta sino podemos preservar y poner a disposición de los usuarios las prácticas musicales de nuestros abuelos, conocer las lenguas y canciones en las que hablaban y cantaban, instrumentos que interpretaban e historias y cuentos que contaban, para que las generaciones más jóvenes las conozcan y puedan disfrutar, aprender e investigar sobre ellas. Este es el principal legado que un archivo sonoro de carácter patrimonial puede hacer para custodiar el patrimonio inmaterial de un pueblo.

17 Semilla: es la URL que proporcionamos como punto de partida para la recolección. Puede representar la página principal de un sitio (*home*), una sección de un sitio o un documento con otros formatos contenido en una página web.

Referencias bibliográficas

- Alberdi, Carlos
 1990 *Archivo de la palabra*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Fernández Carbajal, María Mercedes y Javier Domínguez Galicia
 2018 “La conservación y preservación de la información en soportes sonoros y audiovisuales en los archivos históricos de la ciudad de México”. *Bibliotecas y Archivos* 4, no. 3: 48-63.
- García, Miguel A.
 2019 “El registro y el archivo sonoro bajo las miradas de la etnomusicología”. *Revista General de Información y Documentación* 29, no. 1: 107-125.
- García-Matos Alonso, Carmen
 2017 *Manuel García Matos: biografía de un folclorista español*. Ciudad Real: Soubriet Libros.
- García-Monje, Isabel
 2017 “Consideraciones previas para un proyecto de digitalización de grabaciones sonoras”. En *Archivos sonoros. Recomendaciones para su digitalización / Comité de expertos en digitalización de archivos sonoros*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
<https://www.musicadanza.es/ficheros/documentos/archivos-sonoros.pdf> (28.07.2022)
- IASA Comité Técnico. TC 04
 2011 *Directrices para la producción y preservación de objetos digitales de audio*. 2nda ed. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).
- López Lorenzo, María Jesús
 2014 “El archivo de la palabra”. *Boletín de la ANABAD* 64, no. 1: 215-222.
 2020a “El papel de la Biblioteca Nacional de España en la preservación y digitalización del patrimonio sonoro”. *Documentación de Ciencias de la Información* 43: 63-70.
 2020b “Los archivos sonoros inéditos: problemas legales y éticos de su difusión”. En *Ética y propiedad intelectual: grabaciones de campo inéditas y etnomusicológicas*, 29-53. Madrid: Asociación de Documentación Musical / Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM):
- López Lorenzo, María Jesús, Lozano Martínez, Isabel, Corchete Martínez, Rubén
 2016a “‘Una ballena blanca’ en la Biblioteca Nacional de España. Desafíos y posibilidades del fondo sobre música inuit del etnomusicólogo Ramón Pelinski (1932-2015)”. En *9 Jornadas archivando: usuarios, retos y oportunidades*, 320-339. León: Sierra Pampely.
 2016b “Prácticas musicales inuit y diversidad cultural sobre la parte del archivo personal de Ramón Pelinski (1932-2015) en la Biblioteca Nacional de España”. *Boletín DM* 20: 47-69.
- Martínez Hernández, Anabel
 2018 “Descripción y catalogación de archivos sonoros de ámbito etnomusicológico: el caso del archivo musical de Miguel Manzano en la Biblioteca Nacional de España”. *Boletín DM* 22: 75-88.
- Muratalla, Benjamín
 2017 “El documento sonoro etnográfico: memoria del mundo encantado”. En *Archivos digitales sustentables. Conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro*, coordinado por Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, Jaime Ríos Ortega y César Augusto Ramírez Velázquez, 205-220. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información.
- Myers, Helen
 1992 “Technology”. En *Ethnomusicology: an introduction*, editado por Helen Myers, 50-87. London: The Macmillan Press.

Niño Más, María Isabel

1996 “Breve reseña histórica de la Sección de Música y Archivo de la Palabra Hablada”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 78: 133-157.

Paz Torres, Margarita

2015 “Julio Camarena Laucirica, Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real, vol. II, ed. de José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto y Félix Toledano Soto, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 2012”. *Boletín de Literatura Oral* 5: 149-151. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5157359.pdf> (28.07.2022)

Ramos Simón, Luis Fernando e Ignacio Miró-Charbonnier

2020 “Problemas en la difusión de fonogramas desde instituciones de patrimonio y soluciones mediante procesos de gestión”. *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información* 35, no. 86: 45-71. <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2021.86.58254>

Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia

2016 “La preservación digital sonora”. *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información* 30, no. 68: 173-195. <https://doi.org/10.1016/j.ibbai.2016.02.009>

Termens Graells, Miquel y Mireia Ribera Turró

2009 *El control de los formatos en la preservación digital. Interinformación. XI Jornadas Españolas de Documentación: 20, 21 y 22 de mayo de 2009*. Zaragoza: FESABID. https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=366025&orden=383&info=open_link_libro (28.07.2022)

Los tuputisi de los artesanos de Walata Grande (Bolivia): ¿un archivo con poder?

The Tuputisi of the Artisans of Walata Grande (Bolivia):
An Archive with Power?

Gérard Borrás

Université Rennes2

ORCID: 0000-0003-2530-9808

gerardo.borras@gmail.com

Resumen: Desde hace ya varias décadas la comunidad de Walata Grande fabrica una inmensa cantidad de aerófonos para las fiestas rituales de las ciudades, pueblos y comunidades del altiplano peruano-boliviano. En un espacio donde dominan la diversidad sonora y la permanente renovación de instrumentos, los artesanos fabricantes usan palitos en los que marcan los datos necesarios para el corte de los aerófonos. Estos palitos, muy numerosos, atesoran gran cantidad de datos. Se trata aquí de presentar el funcionamiento de estas herramientas y ver en qué medida se los puede pensar como verdaderos archivos cuya influencia parece haber organizado una diversidad aparente.

Palabras clave: archivo; organología; Walata Grande; Bolivia.

Abstract: For several decades now, the Walata Grande community has manufactured an immense quantity of aerophones for ritual festivals in the cities, towns and communities of the Peruvian-Bolivian highlands. In a space where sound diversity and the permanent renovation of instruments dominate, the artisan manufacturers use little sticks in which they mark the necessary data for cutting the aerophones. These very numerous sticks hold large amounts of data. The aim here is to present the functioning of these tools and to see to what extent they can be thought of as true archives whose influence seems to have organized an apparent diversity.

Keywords: archive; organology; Walata Grande; Bolivia.

“Tout se saisit au pluriel,
dans la diversité extrême
et le mouvement”

(Georges Balandier, *Anthropo-logiques*)¹

A partir de los años 90 iniciamos una investigación sobre los aerófonos de la zona del altiplano paceño en el marco de una tesis doctoral. La verdad, al principio, el proyecto era muy impreciso y bastante poco sustentado desde un punto de vista metodológico y

1 Balandier (1985, 6).

teórico. Sin embargo, un aspecto nos animaba mucho. La revisión de la literatura sobre el tema de los aerófonos aymara de esa zona reveló que el tema había sido tratado de manera escueta y nuestro conocimiento empírico e incipiente en aquel entonces era suficiente para justamente medir los desfases entre lo investigado y la realidad. Lo que sí ya sabíamos es que el universo organológico al que nos estábamos confrontando era sumamente complejo por el simple hecho de su asombrosa variedad. Pero algo nos llamaba mucho la atención, tanto los artesanos como sus numerosos clientes usaban una terminología que les permitía navegar sin problema en ese cajón de sastre organológico donde solo percibíamos diferencias sin aparentes conexiones. Parecía existir una variedad ‘organizada’ que obedecía a estructuras subyacentes. El primer objetivo y la primera etapa de la investigación consistieron entonces, un poco a la moda de los etnógrafos del siglo XIX, en una recolección sistemática de los aerófonos. Un dato fundamental hizo posible llevar a cabo la investigación: la inmensa mayoría de los instrumentos musicales usados en toda la zona del altiplano paceño y en una parte de Perú eran fabricados por artesanos especializados, los *sikuluriris*,² quienes provenían de una sola y misma comunidad: Walata Grande, J’acha Walata en aymara. Ellos trabajaban en su pueblo Walata, en zonas de El Alto y en lugares muy identificados en la ciudad de La Paz, donde acudían sus clientes para hacer los pedidos. Eso hizo posible que recogiéramos información que nos brindaban los artesanos, pero también sus clientes que solicitaban sus servicios. A lo largo de los años que duró la investigación y la colecta de los instrumentos, pudimos reunir una cantidad suficiente para sacar varias conclusiones de interés. Pero fue un elemento periférico que, a medida que avanzaban las investigaciones, tomó cada vez más importancia, hasta llegar a ser clave: los *tuputisi* o ‘medida’, en castellano. Estos palitos de caña eran las herramientas en las que los artesanos ‘escribían’ los datos necesarios para la fabricación de los instrumentos. Por la gran cantidad de instrumentos y tamaños dentro de la orquesta, cada artesano podía disponer de una ‘biblioteca’ de medidas a veces muy impresionante.

Quisiéramos pensar aquí al conjunto de estos objetos como un archivo. No ignoramos el uso indiscriminado de este término debido en gran parte a sus contornos borrosos o a su plasticidad y polisemia. Dietmar Schenk arremete contra el uso generalizado del término señalando que se ha convertido en un “título decorativo” y que “el poder de seducción de la palabra ‘archivo’ favorece un uso desprovisto de precisión” (2014, 35-53).³ Sin embargo, nos parece pertinente usar esta categoría a pesar de las distancias aparentes entre unos palitos de caña y los documentos, generalmente impresos, guardados en las instituciones (los archivos) que los conservan. Claro que esto implica aceptar un cambio de perspectiva, alejarnos de cierta rigidez conceptual, aunque la expresión parezca atrevida. Si bien el concepto es de uso indiscriminado como

2 Literalmente ‘que fabrica *siku*’ en aymara. De *siku*: ‘zampoña’ y del verbo *luraña*: ‘hacer, fabricar’.

3 Unos años antes Jacques Derrida había manifestado una posición similar: “Rien n’est moins sûr, rien n’est moins clair, aujourd’hui que le mot archive”. “Nada es menos cierto, nada es menos claro hoy que la palabra archivo” (1995, 141; las traducciones son mías).

lo evidencia Schenk, por lo general entendemos que los archivos son documentos del pasado, mayormente en papel impreso o manuscrito conservados en un espacio, un edificio que los custodia y conserva. Si bien otros soportes han entrado a formar parte de los archivos (fotografías, registros de audio, audiovisuales, etc.), el concepto mismo está determinado por una serie de representaciones que orientan de manera casi unívoca nuestras percepciones de lo que es (o no) un archivo. Nos tocaba entonces en este ensayo poner en evidencia los elementos que nos han permitido este acercamiento. El primero concierne el concepto de escritura que necesariamente va con el de lectura. En este campo, como lo demostramos más adelante, podemos identificar los elementos básicos de lo que se entiende por escrito: codificación de una información por intermedio de signos y su posterior lectura para usar la información anteriormente codificada a fin de que puede ser leída por otros. Estos dos actos codificación/lectura, bastan para aclarar el primer punto de nuestra propuesta, con tal que reconozcamos que como lo subraya Derrida, hemos vivido a veces en una concepción limitada de lo escrito:

Este triple epígrafe no solo pretende llamar la atención sobre el *etnocentrismo* [en cursiva en el texto] que, en todas partes y siempre, debe haber regido el concepto de escritura [...] ¿Qué es la escritura? significa ¿dónde y cuando empieza la escritura? Las respuestas vienen por lo general muy rápidamente. Circulan en conceptos muy poco criticados y se mueven en evidencias que desde siempre parecen obvias (1967, 43).⁴

El segundo elemento tiene que ver con la riqueza de las informaciones que encierran los los *tuputisi* y su posible ‘lectura’ por sus utilizadores. Es lo que los aparta, según nuestra propuesta, de un conjunto de objetos *inanimés*,⁵ unos objetos exóticos que se hubieran podido juntar en la categoría de ‘colección’.⁶ No son, ni mucho menos, objetos extraños e inertes de un *cabinet de curiosité*, son soportes que tienen o pueden tener una función: permitir la reproducción exacta de varios instrumentos de música, que en esta zona del altiplano tienen una función sociocultural de gran importancia. Si añadimos el volumen de elementos, o sea, de palitos que puede conservar y usar cada artesano y todos los artesanos, la comunidad de Walata Grande aparece como el repositorio general (el archivo) de toda la organología del altiplano. Esta función de los *tuputisi* nos conduce a tomar en cuenta su impacto estético sonoro en el espacio sociocultural en los que están utilizados. Dicho de otro modo, nos pareció interesante ver cómo, objetos ‘sin escritura’, alejados *a priori* de nuestro concepto tradicional occidental de archivo, podían funcionar como conjunto de datos e informaciones que podían determinar una estética sonora y en eso llegar a tener un poder especial. Este es el tercer elemento y es una hipótesis de nuestro ensayo.

4 Las traducciones son mías. Véase también Jack Goody (2007).

5 Inspirado por un verso del poeta Alphonse de Lamartine (1893): “Objets inanimés avez-vous donc une âme?” “¿Objetos inanimados tienen ustedes alma?”

6 Las reflexiones vertidas en los artículos de Dietmar Schenk (2014) y Miguel A. García (2017) sobre las categorías de archivo, nos parecen muy sugestivas y han sido muy inspiradoras para nuestra propuesta.

1. El mundo de la estética sonora aymara

Para entender la importancia determinante de los *tuputisi* se debe, en un primer momento, evidenciar algunos criterios de la práctica musical y de la estética sonora de la zona del altiplano peruano-boliviano. Es importante recordar brevemente lo que son los instrumentos musicales, de tipo aerófonos, para las comunidades aymara y quechua de la zona. Estos acompañan una gran cantidad de rituales agropastorales como lo analiza Hans van den Berg en su libro *La tierra no da así nomás* (1989). Las condiciones climáticas en las que los habitantes realizan los cultivos y crían sus ganados explican en gran parte su permanente preocupación. Las heladas, sequías, lluvias torrenciales y granizadas son peligros permanentes. Para los habitantes aymara y para muchos de los campesinos andinos en general, la fertilidad de la tierra, el crecimiento de las plantas y la abundancia de las cosechas no se logran correctamente sin rituales.⁷ Estos tienen etapas, estructuras específicas y casi siempre vienen acompañados por músicas en las que el sonido mismo de los instrumentos juega un papel muy importante.⁸ También se tocan instrumentos en rituales sociales y familiares. Asimismo, hay muchos rituales de prosperidad y de salud, lo que convierte el calendario ritual festivo de las comunidades y de los pueblos en algo muy denso y en el que se usan a veces abundancia de instrumentos hasta convertir este espacio en el lugar del mundo con más variedad organológica.

Ahora bien, el espacio organológico es muy dinámico por las grandes cantidades de instrumentos utilizados en los rituales y por su permanente renovación. Para medir los volúmenes de instrumentos fabricados es importante tomar en cuenta la cantidad de músicos que pueden tocar en una sola fiesta. Si bien la organización clásica de venta que proponen los artesanos fabricantes es para 12 músicos, lo que ellos llaman una *tropa*, este número puede variar considerablemente. Américo Valencia señalaba grupos de músicos de varios centenares de integrantes, “algunos de los cuales bordeaban el medio millar” (1982, 11). De igual manera, Xavier Bellenger (1983) señala haber observado y grabado una *tropa* de casi 500 músicos tocando *chiriwanos*. Fuimos testigo varias veces de compras muy importantes en los puestos de artesanos, como por ejemplo, un pedido de 250 *pusippia* para la fiesta de Santiago de Llallagua en julio de 1993. Las ‘cortó’ Sebastián Mamani, *sikukuriri* de la calle Juan Granier en La Paz. Esta producción, de por sí, revela una utilización considerable de los instrumentos fabricados con caña o madera. No obstante, otros elementos deben ser tomados en cuenta para entender mejor este universo organológico, dinámico y en permanente renovación.

El primer elemento que hay que tomar en cuenta es la fragilidad de los instrumentos. El gran etnógrafo Louis Girault (1968, 35) afirma que son resistentes y pueden servir durante años, pero no siempre es así. Las cañas delgadas de las zampoñas se rompen muy fácilmente y las flautas de caña más dura, como las fabricadas con *tokoro*, también se

7 Estas prácticas se han ido debilitando poco a poco, pero tienen todavía vigencia en muchos lugares rurales.

8 Existe una amplia literatura sobre estas relaciones entre los tipos de instrumentos, su sonido y las épocas y rituales en los que se deben tocar (Girault, 1968; van den Berg, 1989; Gutiérrez, 1990; Borrás, 1995, etc.). Este calendario, antes muy rígido, se ha ido flexibilizando paulatinamente.

pueden rajar después de una fiesta por la mucha humedad del soplo del músico o debido a los cambios bruscos de temperatura que se dan en el altiplano, entre el sol abrasador del día y las heladas de la noche. Estas son situaciones que hemos visto muchas veces en nuestro trabajo de campo. Pero más allá de la fragilidad, hay otros factores que contribuyen a la renovación de las *tropas*. Xavier Bellenger (1987, 11) indica que los instrumentos se destruían a menudo después de las grandes fiestas del invierno. Langevin nos confirma la fragilidad de los instrumentos y nos da otra pista:

Cada año, o en cualquier ocasión, los intérpretes de zampoña deben renovar parcial o totalmente los instrumentos utilizados, puesto que el bambú o caña que utilizan son muy frágiles y normalmente solo duran la época de las fiestas [...] se dice en el cantón de Charazani que después de una sola fiesta no tiene el mismo sonido y tendría que ser remplazada. Los músicos de Quiabaya reciben efectivamente nuevas zampoñas antes de casi todas las fiestas (1991,11).

La calidad sonora del conjunto es un criterio de suma importancia para los grupos y las comunidades. Muchas veces, los que vienen a pedir la fabricación de la *tropa* insisten en eso. Debe sonar bien, sin que se sientan desigualdades ‘no deseadas’ en el conjunto. Estos testimonios son importantes y confirman lo que vimos muchas veces en los puestos de los artesanos. Los pasantes⁹ deben ofrecer a los músicos un conjunto de instrumentos nuevos, cortados por un solo y mismo artesano que, de esta forma, van a ‘armonizar’. Existe entonces una necesidad permanente de conseguir estos instrumentos nuevos. Estamos frente a un inmenso mercado que genera la fabricación de miles y miles de instrumentos al año y una búsqueda y renovación permanentes de los diferentes aerófonos.

Los músicos o los pasantes consiguen los instrumentos de diferentes maneras. Varios investigadores señalan que la fabricación de las *tropas* se realiza (se realizaba) en la comunidad misma. Lo confirma por ejemplo Walter Sánchez, a propósito de la zona de Potosí: “(la) compra de los instrumentos por el mayoral, los cuales son casi siempre fabricados en la comunidad” (1989, 12). Tanto Tomás Turino (1989) como Xavier Bellenger (1987, 127) indican situaciones similares para los casos de Coñima y de la Isla de Taquile en el Perú. Otro testimonio es el de Langevin a propósito de Quiabaya en Bolivia:

Fabricar flautas es una tarea casi exclusiva de algunos especialistas que solo trabajan a pedido de un cliente. En Quiabaya, J. M. y J. C. Q. (fallecido en 1988) eran conocidos como los dos fabricantes de la comunidad. A pesar de que ambos sabían fabricar todos los instrumentos de bambú en uso (a excepción tal vez del moceño que se lo compra sobre todo en Escoma, pueblo próximo al lago Titicaca), se recurría preferentemente al primero para hacer cortar las zampoñas y al segundo para las otras flautas. Una tercera persona, E. Q. (fallecido en 1986) sabía fabricar flautas de Pan. En ocasiones, J. M. se ausenta para confeccionar zampoñas en aldeas vecinas (p. e. Niño Korín) (1991, 16).

No obstante, el mismo W. Sánchez (1989) indica que estas prácticas de fabricación local van cambiando: en muchos casos, esos instrumentos son construidos en la misma comunidad, aunque tal característica en la actualidad se va perdiendo puesto que en

9 Los pasantes conforman un sistema de cargos de la comunidad que asumen la organización de la fiesta y los gastos que ésta genera.

las ferias regionales se pueden encontrar. A estas ferias acuden artesanos que provienen de centros especializados: Pampa Aullagas, Condo, y Walata Grande para la zona del altiplano paceño y del lago Titicaca.

Este punto nos parece fundamental para entender nuestra hipótesis. En resumidas cuentas, según lo señalan varios estudiosos, los instrumentos, las *tropas*, con su respectiva sonoridad, las fabricaba en la misma comunidad un personaje que tenía el conocimiento técnico y estético para cortarlas y que también tenía acceso al material necesario para lograrlo. Esta práctica local garantizaba la voz, la estética propia de la comunidad y la diversidad sonora en un espacio en el que no regía un estándar sonoro común. Aparentemente desde hace bastante tiempo, como lo señalan Langevin y Sánchez, este esquema se ha ido debilitando y las comunidades han buscado la solución para poder seguir tocando y realizar sus diferentes rituales. Con este propósito recurrieron a las habilidades de los artesanos de Walata Grande. Este progresivo cambio en la fabricación de los instrumentos consolidó efectivamente la actividad de estos centros especializados, y J'acha Walata llegó a convertirse en un verdadero centro artesanal.

2. ¿Qué instrumentos?: pocos, pero incrementando permanentemente la diversidad

La variedad organológica que hemos evocado viene aparentemente desmentida por las escasas familias de instrumentos utilizados que son seis: tres sin conducto de aire –*sikus* o zampoñas, *kenas* y flautas traversas– y tres con conducto de aire –*pinkillos*, *tarkas* y *moceños*–. Pero cada familia puede tener sus variantes. En la investigación que realizamos a mediados de los años 90 y que completamos en los años siguientes, identificamos por ejemplo unas 15 tropas de *pinkillos*, otro tanto de *kenas*, 8 de *tarkas*, 12 de *moceños* y 30 de *sikus*. Estas familias no eran estables, nacían nuevas tropas, desaparecían otras. Pero tratándose de los *siku*, las cosas se pueden complicar de manera notable ya que a partir de una sola medida (en realidad una sola escala musical), los artesanos pueden crear una infinidad de variantes que muchas veces ha confundido a los observadores, ya que el aspecto visual es sumamente engañoso.

Hemos podido identificar, por ejemplo, varias zampoñas unitarias de 8 tubos.¹⁰ Pero la apariencia visual y el número de tubos no son los criterios que definen la característica sonora del instrumento. Es la naturaleza y la estructura de su escala musical que puede variar de manera importante en función de las melodías que se van a interpretar. En el caso de los *sikus* complementarios, que tienen la escala separada en dos elementos *ira* y *arca*, las variantes son infinitas. Hay *sikus* de 11/12 tubos, de 9/10, 8/9, 7/8, 6/7, de doble fila abierta, de doble fila cerrada a la octava, de doble fila cerrada a la quinta, *sikus* cuadrados de una fila, de dos filas, etc. Hay tropas con tres tamaños a la octava, con seis tamaños con relación de quinta/cuarta, otras de relación de cuarta/quinta (Borrás 1995). Pero esa abrumadora variedad está organizada por estructuras de fondo que funcionan como una

10 Varios *siku mimula*, *siku llano*, *siku huayli*, *siku choquela*.

gramática que permite a los músicos y a los artesanos definir muy precisamente las categorías sonoras y armónicas de las tropas. Con el fin de tener a disposición de manera eficiente y muy práctica las grandes cantidades de datos necesarios para la elaboración de semejante cantidad de flautas, los artesanos usan medidas, llamadas en aymara *tuputisi*.

3. Los *tuputisi*

¿Qué es un *tuputisi* y cómo funciona? Podríamos decir que es un ‘documento’ en el que el artesano consigna varios de los criterios esenciales para la reproducción de un instrumento o de la tropa de este instrumento. Se presenta en la inmensa mayoría de los casos como un palo de caña en el que el *sikukuriri* corta diferentes signos que servirán para saber el largo del tubo de la zampoña, la *kena*, el *pinkillo*, etc. Las muescas indican si es *kena*, si es *pinkillo*, donde es necesario perforar los agujeros de digitación, la ventana del conducto de aire, etc. O sea, el palito registra datos físicos, técnicos, que son medidas en gran parte. Es una herramienta muy eficiente porque los artesanos pasan su día cortando tubos. Una *tropa* ‘clásica’ de *siku* consta de 78 tubos, 156 si es de doble fila. O sea que el *tuputisi* es muy solicitado y le permite al artesano ahorrar mucho tiempo. Pero a pesar de ser muy eficiente el *tuputisi* no lo dice todo. No dice de qué material es el instrumento, si el tubo debe ser grueso, delgado, si el *siku* es unitario, por pares, si tiene dos filas, etc. Es decir que hay todo un saber que forma parte de la experiencia del artesano que no está escrito en el *tuputisi*.



Figura 1. *Tuputisi* de artesano.¹¹

11 Agradecimiento especial a Ramiro Gutiérrez Condori que me dio la autorización para reproducir esta foto. Es autor de varios artículos y libros entre los cuales, Ramiro Gutiérrez Condori y Edwin Iván Gutiérrez Condori, *Diccionario enciclopédico de música y danzas tradicionales y folklóricas de Bolivia: historia, etnomusicología, folklore*. Oruro, 2017.

La caña, base de la actividad artesanal, ofrece a los artesanos el soporte ideal para la fabricación del *tuputisi*. Generalmente es de *tokoro*. Este tipo de caña produce un material muy duro y rígido pero que se hiende fácilmente siguiendo el hilo de la caña, lo que permite la elaboración de reglas rectas y sólidas que se pueden conservar indefinidamente si se las cuida.

Estas varillas ofrecen un espacio de ‘escritura’ bastante reducido pero los artesanos saben sacar provecho de todos los elementos que permiten crear oposiciones y diferencias, lo que enriquece las posibilidades aparentemente limitadas de las reglas. Así, el recto (parte externa dura de la caña) se opone al verso (parte blanda interna), lo que permite la definición de las siguientes oposiciones debido a las características del material:

VERSO	RECTO
duro	blando
convexo	cóncavo
barnizado	sin brillo
aristas a-b	aristas a’-b’

En estos espacios, los artesanos usan un conjunto de signos bastante reducido que juega también permanentemente con las oposiciones pertinentes, como dirían los lingüistas. Indicamos en el cuadro que sigue los principales signos usados por los artesanos y las diferencias posibles:

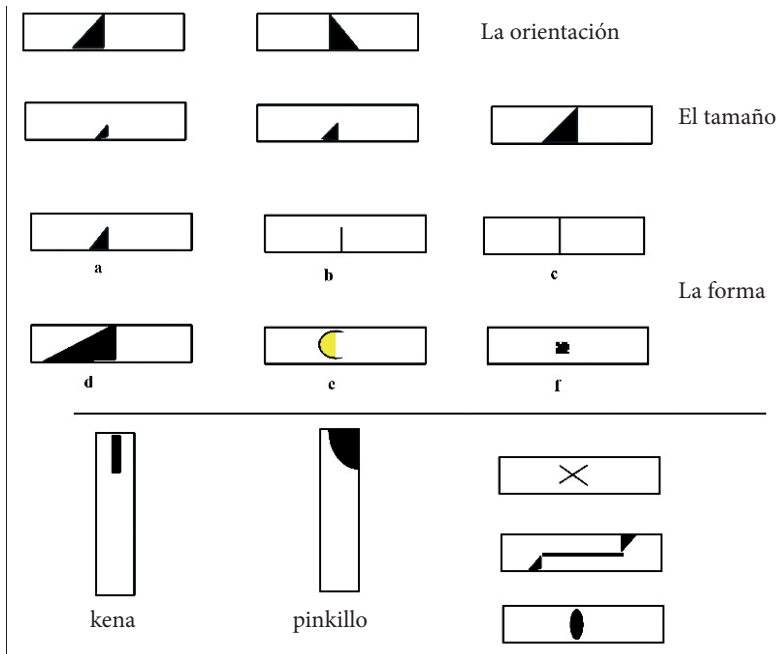


Figura 2. Tipos de signos utilizados en los *tuputisi*.

Seguidamente daremos ejemplos sencillos de escritura, empezando por los *sikus*. En la zona del altiplano las zampoñas son conformadas por una serie ordenada de tubos en los cuales soplan los músicos para obtener los diferentes grados de la escala musical. Pero las tropas de *sikus* integran siempre varios tamaños de flauta (por lo general agudo, medio, grave) cuya escala musical puede encontrarse en una sola fila (*sikus* unitarios) o en dos filas (*sikus* complementarios), lo que implica la presencia de dos músicos, uno soplando en la parte *ira*, el otro soplando en la parte *arca*. Tratándose de *sikus* unitarios o complementarios, el *sikukuriri* necesita saber cuál es la dimensión de los tubos para fabricar la tropa. Es este trabajo repetitivo que permite aliviar la medida o *tuputisi*. En efecto, como lo muestra el dibujo siguiente (Figura 3), el artesano ha marcado en el *tupu* una serie de entalladuras que dan la serie de longitudes necesarias a la elaboración de la flauta.



Figura 3. *Tuputisi* o medida de *siku choquela*.

Medida <i>choquela siku</i> N°1. Informante: Leonardo Limachi (La Paz)													
lado A	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
longitud de los tubos en mm	53	60	67	75	85	102	116	132	149	172	194	232	264

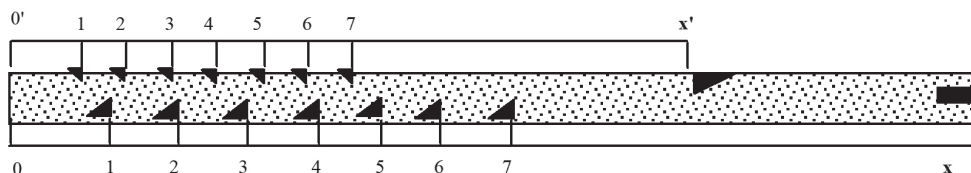
Cuadro 1. Datos del *tuputisi siku choquela*.

El artesano sabe que la tropa habitual de *siku choquela* se compone de flautas unitarias de 8 tubos cada una, un *chuli* (agudo), cuatro *malta*s (medio) y una *sanka* (grave). ¿Cómo escoger entre las 13 entalladuras de la medida? El número trece da la dimensión del tubo más grande de la *malta*. El artesano necesita entonces las dimensiones de 13 hasta 6 para la *malta* de 8 tubos. Para no pasarse, pone una cruz que indica el límite extremo (agudo) de la *malta*. La entalladura n° 1 da la dimensión del tubo más agudo del *chuli* siendo el n° 8 el más grave. Aquí también encontramos un signo (la entalladura vertical) que marca el límite grave del tamaño *chuli*. Siendo la *sanka* la octava de la *malta*, usa la propiedad física acústica de los tubos: si se divide o multiplica la dimensión de un tubo, se obtiene su octava, sea aquella aguda o grave. En este caso el artesano usa dos veces la dimensión de cada tubo de la *malta* y obtiene la voz grave de la *sanka* a distancia de octava.

<i>Siku chokela</i>	entalladuras							
<i>chuli</i>	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>malta</i>	6	7	8	9	10	11	12	13
<i>sanka</i>	2x6	2x7	2x8	2x9	2x10	2x11	2x12	2x13

Cuadro 2. Datos de tropa *siku choquela*.

Las medidas de *kenas* o de *pinkillos* se leen de manera mucho más fácil ya que las entalladuras y la medida dibujan de manera abstracta, mental, el instrumento que se quiere fabricar. Tomaremos dos ejemplos que ilustran las figuras que siguen.

Figura 4. *Tuputisi* de medida *kena llano*.

El *llano* pertenece a la familia de las *kenas* que son flautas sin canal de insuflación y cuyo sonido es producido por el músico soplando en una muesca rectangular en forma de bisel en el extremo distal de la caña. Cuando fabrica su medida, el artesano ‘escribe’ este rectángulo como lo vemos en la parte derecha de la Figura 4, para identificar fácilmente a qué familia de instrumento remite la medida. Este signo se encuentra a menudo en las medidas de la familia de las *kenas*. Estas flautas *llano* tienen siete agujeros y la tropa viene conformada por dos tamaños, *taika* (grande) y *malta* (mediana). El *tuputisi* da la dimensión exacta de la *taika*, de O hasta X, siendo O la base donde se encuentra el nudo de la caña y X el extremo distal donde el artesano va a cortar la muesca en la que se sopla. Las entalladuras tienen una orientación específica y como si fueran flechas, indican la base de la flauta. Las de mayor dimensión y con el mayor espacio indican la posición de los huecos de la *taika*. La *malta* se identifica sin problema (O’ hasta X’). Notemos que la entalladura X’ tiene una orientación y un tamaño diferente que delimita la dimensión de la *malta*. Tal como lo dibujamos, las entalladuras delimitan la posición superior del agujero.

La Figura 5 casi no necesita explicación. Se trata de una tropa de *pinkillos*; el signo cóncavo en el extremo derecho simboliza el pico de la flauta. Esta tropa tiene dos tamaños como la anterior (*taika* y *malta*). La pequeña entalladura V marca la posición de la ventana, lo que ayuda a identificar rápidamente una flauta de pico.

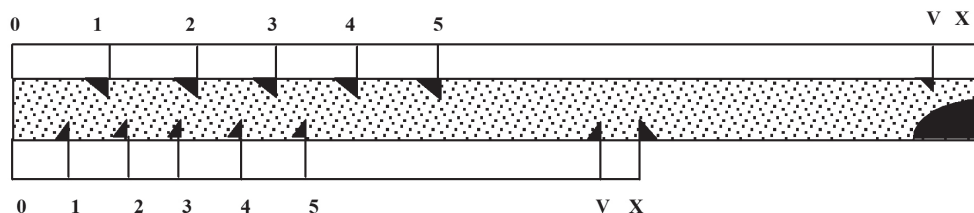


Figura 5. Tuputisi de pinkillo waycheño.

Lo que acabamos de presentar es bien sencillo. Pero en ciertos casos la situación puede volverse compleja. En efecto, los artesanos utilizan a menudo *tupus* en los cuales escriben los datos que permiten la fabricación de varios instrumentos musicales que pertenecen a familias diferentes. Esto significa que hay una fuerte concentración de signos y no siempre es fácil lograr la lectura correcta de la herramienta. Para ilustrar esta parte presentamos un *tupu* complejo en el que el artesano (Leonardo Limachi) marca los signos que permiten fabricar siete instrumentos diferentes (Figura 6). En este caso la lectura es mucho más difícil ya que se mezclan los signos y no se percibe tan claramente la imagen del instrumento. Esto nos muestra que sin un conocimiento previo y perfecto de la organología –su representación mental en términos de imagen y de sonido– los *tupus* no pueden descifrarse tan fácilmente. En eso tienen mucho que ver los *quipus*.

Instrumento	Agujero							Ventana	Longitud total
	1	2	3	4	5	6	7		
<i>kena-kena T.</i>	56	96	134	171	207	241	275	*	495
<i>pusippía</i>	77	134	191	245	/	/	/	*	740
<i>kena-kena M.</i>	36	63	90	116	139	162	184	*	332
<i>chokela</i>	47	85	120	155	189	220	250	*	456
<i>kena</i>	46	79	103	134	157	191	215	*	373
<i>phala 1</i>	76	105	135	171	200	232	/	404	435
<i>phala 2</i>	72	112	143	182	218	249	/	464	495

Cuadro 3. Descripción de una medida compleja.

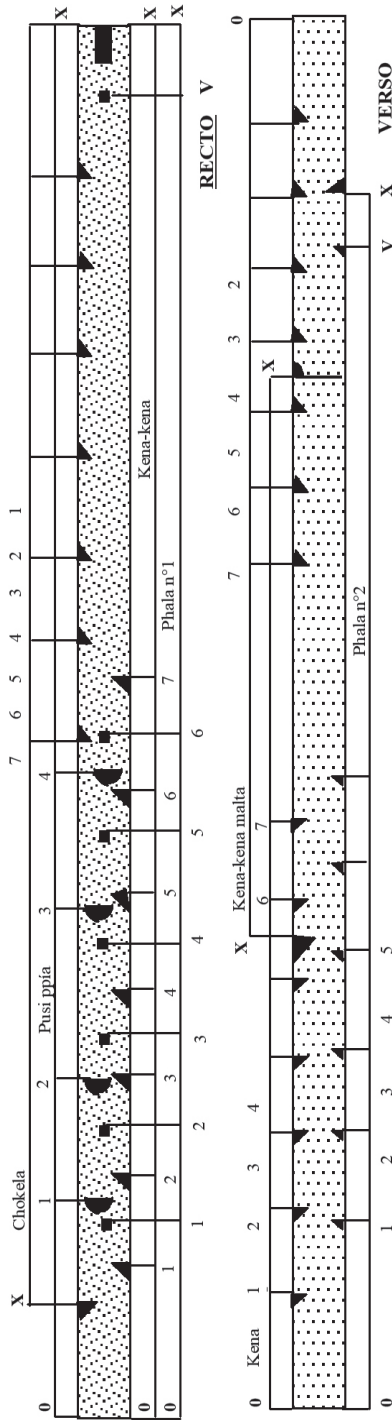


Figura 6. Medida compleja de Leonardo Limachi.

Otro punto que se debe tomar en cuenta cuando uno observa los *tupus* y su uso, es que entre todas las decenas de artesanos que los usan hay consenso en cuanto a los datos que estos palitos contienen. Si bien cada artesano tiene ‘su’ interpretación del buen sonido del instrumento, del corte y de la ubicación de los agujeros de digitación, nunca existe una diferencia significativa entre las medidas de una categoría de flauta (si la hubiera, daría nacimiento a otro instrumento). Por ejemplo, todas las medidas de *kena-kena* o de *choquela* utilizadas por los diferentes artesanos de Walata son casi idénticas. Es lo que evidencia el siguiente cuadro para el caso de la *kena-kena*:

<i>Kena-kena</i>		Agujeros de digitación						
Artesanos	LONG	1	2	3	4	5	6	7
Sebastián	500	56	98	134	170	210	244	276
Esteban	500	56	94	131	170	205	240	276
Martín	500	50	91	130	172	204	237	275
Juan	500	56	97	134	170	206	240	278
Serapio	500	52	95	134	172	209	242	277

Cuadro 4. Medidas de la *kena-kena*.

Estos datos son de gran importancia porque significan que en todo el espacio del altiplano peruano-boliviano en el que los artesanos walateños venden su producción de instrumentos de uso frecuente (i.e. *sikus* de segunda *taquiña*, *kena-kena*, *choquela*, *tarkas ullara*, etc.), éstos se fabrican de acuerdo a un estándar que en cierta forma unifica una producción sonora en una zona muy extensa. Lo que no sabemos hasta ahora, es cómo se han difundido estos estándares y cuáles son sus orígenes. ¿Son modelos conceptualizados y deseados por los músicos de determinadas comunidades o son modelos inventados y *made in Walata* que se extendieron poco a poco en amplios sectores?

4. Una diversidad que hay que observar y cuestionar

El análisis sistemático del corpus reveló varias sorpresas. Si bien la riqueza organológica en cada una de las familias es propiamente impactante, nos dimos cuenta de que estructuras no visibles organizaban la aparente diversidad. El caso más obvio es el de los *sikus* complementarios y de su organización en la estructura *huayruro / taquiña*. Esta terminología de *taquiña* es muy conocida en el ámbito urbano (también campesino) de los músicos bolivianos y la más utilizada, la segunda *taquiña*, es en realidad, la escala de Sol mayor / relativo Mi menor que encaja perfectamente con otros instrumentos utilizados por el neofolklore andino, como la guitarra, el charango, la *kena*, etc.

Los clientes que acuden a los puestos de los artesanos usan esta terminología *huayruro / taquiña* para pedir el tipo de sonoridad deseada (en términos de escala), siendo la *huayruro* la más grave y la tercera *taquiña* la más aguda. Una vez determinada la escala, pueden pedir criterios complementarios: doble fila, requintado, tubos suplementarios, etc. Estos añadidos pueden cambiar la apariencia y hasta el color del sonido, pero no la naturaleza de la escala. Resulta interesante notar que esta organización tiene una relación sorprendente: el tubo central de la fila *arca* que es el centro (*taipi*) y que es el único tubo cuya nota no se repite, sigue la progresión de la escala diatónica.¹²



Tercera Taquiña



Segunda Taquiña



Primera Taquiña



Huayruro

Figura 7. Estructura *huayruro / taquiña*.

Sabemos que estas escalas se usan mucho en diferentes contextos y lugares, en pueblos y en zonas urbanas, sin que estén necesariamente relacionadas con un baile, con un ritual o con un lugar específico. Permiten tocar un gran número de melodías, algunas de ellas muy recientes, melodías de moda que suenan en la radio o en la televisión.

12 No queremos extendernos, pero otras *tropas* menos conocidas, sin duda en desuso, integran esta estructura: la medida Villa Potosí en lo grave (escala de Re mayor) y la de pandillero en lo agudo (escala de Si mayor).

Son, para decirlo así, instrumentos más urbanos que los maestros los pueden cortar afinados al LA 440 si los clientes lo desean. En cambio, otras tropas de zampoñas como los *siku inka*, *siku lakita*, *siku chiriwano*, *siku de Italaque* y el *siku kantu* de Niño Korín tienen (o tenían) características sonoras específicas. Eran cortadas, como lo señalaba Langevin para el caso de Niño Korín (ver *supra*), por personas que afinaban las sin una necesaria referencia a una escala normalizada occidental. En eso difieren de las escalas que acabamos de presentar. Son propias de zonas identificadas y por lo general se tocan en rituales precisos. Cuando empezamos a medir las escalas de las tropas de Kantu, de Chirihuano, y de Italaque fabricadas por los walateños, nos dimos con la sorpresa que estas tropas, *a priori* más tradicionales, venían ajustadas a la estructura *huayruro / taquiña*. A pesar de tener características propias, los actuales *sikus* de Italaque se cortan hoy con la segunda *taquiña*, la escala de Sol mayor. Las diferentes tropas de Kantu que fabricaron los artesanos de la calle Juan Granier en La Paz, utilizaban la escala *huayruro*, los *siku inka*, la tercera *taquiña*. Es decir que *sikus* que supuestamente han sido imaginados para sonar con las escalas propias de su lugar de origen, vienen como ‘influenciados’, para no decir colonizadas, por estructuras manejadas por los artesanos de Walata.

Es bastante fácil proponer este tipo de análisis con las tropas de *sikus*, solo basta con comparar las escalas derivadas de los tamaños de los tubos. Pero hay otras estructuras menos visibles y que, sin embargo, parecen organizar otros grupos de instrumentos. Nos dimos cuenta de estas estructuras en el despacho donde estábamos trabajando y donde habíamos colgado varios instrumentos en la pared. La similitud de tamaño entre instrumentos de una misma familia (*kenas*), pero también entre familias diferentes, nos llamó mucho la atención. Normalmente, en el ámbito de la organología aymara, los instrumentos obedecen a estrictas reglas de uso. Existe (existía) un calendario bastante riguroso en el que se toca tales o cuales instrumentos. Los que tienen pico, tapa o *tapani* en aymara (*pinkillo*, *tarka*, *mocño*) están sobre todo asociados a épocas de lluvia; los que no tienen pico, sin tapa o *kasani* (*kenas*, flautas transversas) a épocas secas. Por razones de practicidad, los artesanos borran a veces estas diferencias basadas fundamentalmente en lo visual.¹³ Para facilitar la ejecución de ciertos músicos (es más difícil sacar sonido de una flauta con *kasani* que de una con *tapa*), los artesanos modifican los instrumentos: le ponen tapa a los instrumentos tradicionalmente con *kasani*. Es una modificación muy profunda de los códigos que en las prácticas tradicionales regían el uso de las familias de aerófonos, con esta diferencia excluyente entre los aerófonos con pico y los que no lo tienen. Obviamente, cambia la apariencia del instrumento, pero en realidad no cambia ni la estructura ni la altura de su escala. Con este subterfugio destinado a facilitar la ejecución de los instrumentos, los artesanos inventaron nuevas categorías. Por ejemplo, a la muy conocida *kena-kena*, se le añade un pico o, en términos de organología, un

13 Habría también que aludir a la modificación del sonido. Las muescas de las *kenas* permiten emitir un sonido denso, recargado de sonidos periféricos al de la nota principal. Los *pinkillos* con el canal de insuflación ofrecen un sonido más ‘limpio’.

canal de insuflación y se convierte en *kena-kena tapani*, o sea *kena-kena* con tapa. Este proceso puede ser aplicado a otras familias de *kenas* como la *choquela*, la *chatripuli*, etc. Una vez transformados, tienen la apariencia habitual de *pinkillos*, pero en realidad para los artesanos y los músicos siguen perteneciendo a su familia de origen, las *kenas*.¹⁴ A partir de esta lectura nueva de la organología, nos dimos cuenta de que, haciendo abstracción de la tapa, varios instrumentos de la familia de los *pinkillos* y varios de la familia de las *kenas* (con tapa y con *kasa*) tenían el mismo tamaño de tubo en el que se produce la vibración de la columna de aire. Si observamos la *kena-kena*, una flauta de 500 mm muy difundida, constatamos que tiene el mismo tamaño que la *malta* (medio) de la tropa *pusippia* estándar (gran *kena* de cuatro agujeros). Esta misma *kena-kena*, con su tapa –o sea *kena-kena tapani*– es idéntica en tamaño al *pinkillo* de cinco agujeros llamado *komancheño* y al *pinkillo* de tres agujeros conocido como *pakochi*. El tamaño más pequeño en la tropa de la *kena-kena* está a distancia de quinta, pero es idéntico a la pequeña *kena* sencilla del viajero, y a la *kena* marimacho que viene acompañada de su bordón. Lo hemos resumido en el cuadro que sigue:

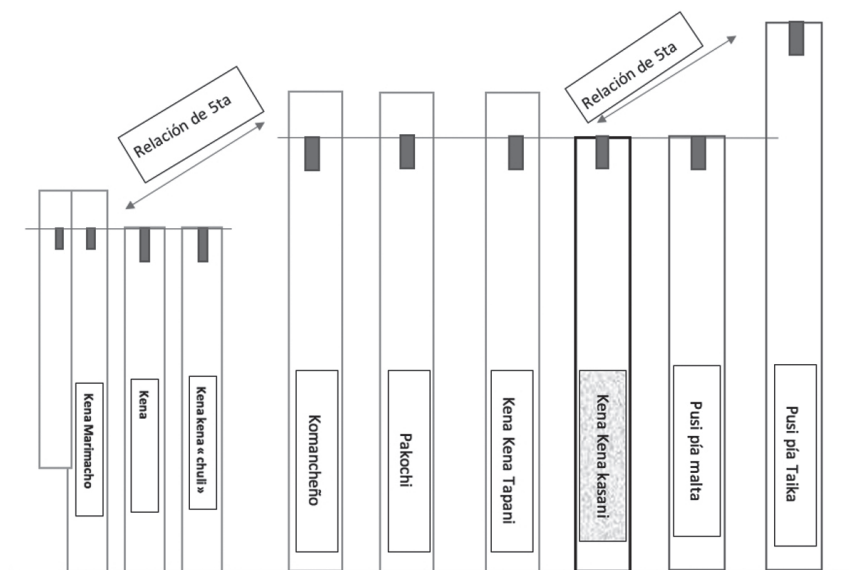


Figura 8. La influencia de la *kena-kena*.

14 Estas adaptaciones tienen consecuencias a veces muy sorprendentes: los artesanos se han tomado muchas libertades con la forma de los instrumentos. Se puede observar una flauta que tiene la apariencia de una *kena* pero no sabe que en realidad es una flauta travesa. Del mismo modo un cliente puede ver lo que tiene la apariencia de un *pinkillo* pero no sabe que es una flauta travesa *kasani* al que el artesano le ha puesto una tapa. Tenemos varios ejemplos así en nuestro corpus de instrumentos.

Se ven claramente las similitudes y, a modo de hipótesis, podríamos decir que la *kena-kena* funciona como un eje que organiza, influencia y estructura la producción organológica de varias flautas de esta zona.

Otras características organológicas llaman mucho la atención, como la similitud de la nota fundamental, es decir la nota emitida por los instrumentos con todos los huecos tapados.¹⁵ Cuando empezamos la clasificación de escalas de las *kenas* más fabricadas por los artesanos elaboramos el siguiente esquema:

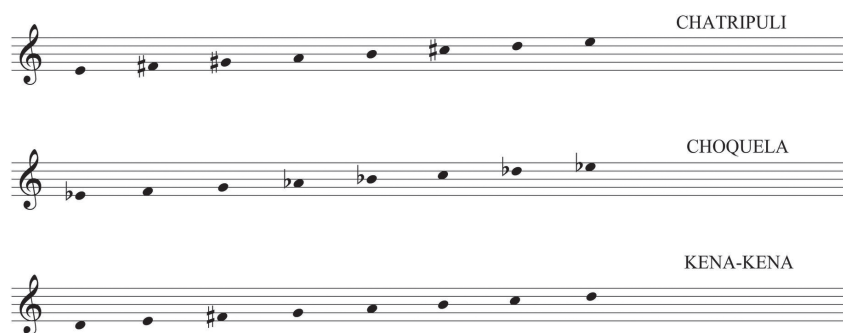


Figura 9. La estructura Re-Mib-Mi.

Pero nos dimos con la sorpresa que esta progresión de la nota fundamental, Re-Mib-Mi la encontrábamos en otras familias de aerófonos, como lo hemos resumido en el cuadro siguiente:

<i>Kenas</i>	<i>Pinkillos</i>	<i>Tarkas</i>	Nota fundamental
<i>chatripuli</i>	<i>paceño</i>	<i>ullara</i>	Mi
<i>choquela</i>	<i>waycheño</i>	<i>kurawara</i>	Mib
<i>kena-kena</i>	<i>komancheño</i> <i>y pakochi</i>	<i>salina</i>	Re

Cuadro 5. Influencia de la estructura Re-Mib-Mi.

15 En términos musicales, estas notas no tienen por lo general una función pertinente, los músicos no las tocan nunca. Las usamos aquí como indicación que traduce similitudes de fabricación.

Si bien podríamos entender este parentesco en el caso de los instrumentos fabricados con caña (por la similitud del tamaño que así daría la misma nota), es mucho más difícil de explicar en el caso de las *tarkas* elaboradas con madera. ¿Los *sikuluriris* han buscado intencionalmente esta similitud de la nota fundamental? ¿o es la herencia de los tamaños de los ancestros de la *tarka*, los *pinkillos* de *sokosa*? Por ahora no tenemos respuesta, pero esta similitud no es casual. No sabemos cómo ha nacido esta organización que parece estructurar por debajo, digamos solapadamente, lo que se ve como diversidad en superficie y que de forma eficiente organizan los *tuputisi* de los artesanos walateños con sus datos e informaciones.

5. Los *tuputisi*: ¿de la herramienta al documento, del documento al archivo?

A la luz de estas lecturas, llegamos a la pregunta: ¿qué son los *tuputisi*? Si nos ceñimos a su uso cotidiano, son herramientas que asisten al artesano en su labor. Pero son herramientas muy diferentes de las brocas o cuchillos indispensables también para la elaboración de las diferentes flautas. Su diferencia radica en los datos que contienen, datos que han sido escritos y datos que lee el artesano. El *tuputisi* se convierte así en un documento con información codificada, como cualquier otro soporte escrito. Puede ser leído por el que lo ha fabricado y puede ser leído también por otro lector que haya aprendido las bases de esta ‘escritura’. Como en todo sistema de grafía, su lectura activa un proceso mental que permite el uso de la información codificada. Los manojos de palitos conforman así la ‘biblioteca de medidas’ que cada artesano ‘conserva’ cuidadosamente. Pero si bien los *tuputisi* son personales, pensamos que el conjunto de aquellos conforma, a pesar de su fragmentación en espacios individuales, ‘el’ archivo de Walata Grande, o sea el conjunto de palitos que reúne los datos e informaciones de toda la organología del altiplano boliviano y parte del peruano.¹⁶

Añadimos un punto que completa nuestra lectura y análisis y que permite pensar el conjunto de los *tuputisi* como un verdadero archivo, es su relación con el tiempo, con la historia. Los *tuputisi* permiten conservar datos precisos y a veces durante mucho tiempo, y permiten una nueva utilización cada vez que un músico o una comunidad lo solicita. Esta función histórica del *tuputisi* la hemos observado varias veces. Si bien hemos insistido en la influencia de la estructura *huayruro* / *taquiña*, el análisis de tropas de *sikus*, tanto unitarios como complementarios, revela la presencia de escalas sonoras que escapan de la rigidez de la norma occidental, sin que esto sea una incapacidad de los artesanos de cortar ‘afinado’. Si hubiese una duda, los *tuputisi* están allí y confirman la intencionalidad de los artesanos, no hay equivocación. Pero estas escalas, en particular en los *sikus* unitarios, son bien antiguas y se han mantenido a pesar de lo arrollador del modelo temperado. Cada vez que un cliente solicita la fabricación de una tropa de estos

16 Estamos en concordancia con la definición de la RAE: “Archivo: Conjunto orgánico de documentos que una persona, sociedad o institución, etc. produce en ejercicio de sus funciones o actividades” <https://dpej.rae.es/lema/archivo1> (05.11.2022).

sikus, hace posible que una estética sonora antigua reviva y que suene en el espacio social de un pueblo o de una comunidad.

En otras oportunidades, hemos observado *tuputisis* con modificaciones y adaptaciones; éstas son frecuentes. Hemos encontrado medidas para cortar un *pinkillo* ‘antiguo’ y en el mismo palito indicaciones del artesano sobre la variante moderna, que puede tener, por ejemplo, un agujero posterior que posibilita la ejecución de una nueva escala.¹⁷ Pero el *sikuluriri* no borra la versión antigua, la conserva, porque sabe que siempre puede acudir a su puesto un cliente que la pida. La dimensión histórica la pudimos comprobar también cuando participamos en el programa *Anata/Pujllay* (1997/2010) dirigido por Arnaud Gérard de la Universidad Tomás Frías de Potosí (Gérard 2010). Nos tocó realizar una investigación sobre la *tarka* en la zona circumlacustre del lago Titicaca y tratar de reconstruir la historia de esta flauta de madera. Gracias a la ayuda de artesanos mayores que habían conservado antiguos *tuputisi*, pudimos hacer ‘renacer’ el ancestro de la *tarka*, una flauta de *sokosa* o sea de carrizo que, para la gran sorpresa de los artesanos jóvenes, sonaba igual que las *tarkas* de madera contemporáneas (Borras 2010). Estos ejemplos nos parecen ilustrativos de las funciones de los *tuputisi*. Son herramientas o documentos escritos conservados en una biblioteca personal y sus relaciones con el tiempo y la historia completan su identidad de archivo.

6. Conclusión: ¿el poder del archivo?

Si pensamos el conjunto de *tuputisi* de los artesanos de Walata como un archivo, con dimensión institucional, propia de un grupo que controla su uso, esto nos invita a considerar su posible poder como lo evocan tanto García (2017) como Schenk (2014). Éste nos parece cierto y cubre niveles diferentes. Sin duda alguna debemos pensar en el poder ritual o mágico de los instrumentos fabricados por los walateños cuya comunidad está marcada por fuerzas que impactan en el poder del sonido de los aerófonos. Walata está al pie del Illampu, una *waka* de gran valor relacionada con el trueno (*illapa* en aymara) y el sonido. Pero no es este punto que nos parece esencial a la hora de pensar en el ‘poder del archivo’. Es su capacidad de conservación de registro, de memoria, pero también de manera más silenciosa, su poder sonoro acústico. El conjunto de *tuputisi* de todos los artesanos walateños que, aunque contiene muchos elementos particulares, específicos en formas, escalas y sonoridades de determinados lugares o rituales, presenta estructuras y datos comunes que regulan la producción sonora. La estructura *huayruoltaquiña* con sus escalas muy influenciadas por formas musicales occidentales está marcando la producción de muy amplio sector de la familia de *sikus*, incluyendo los de zonas o de características particulares. La estructura *kena-kena* o la serie Re-Mib-Mi tienden una red de formas y sonidos que impactan en varias de las flautas *tapani* y *kasani*. Este

17 Lo encontramos por ejemplo en la medida de *pinkillo koyko* de Hilario Quispe Torres de Walata.

punto también nos parece muy pertinente para calificar el impacto del conjunto de *tuputisi*. Progresivamente Walata Grande se ha convertido en una ‘institución’ y el uso de sus *tuputisi* funciona como un dispositivo que tiende a uniformizar la producción organológica y, por ende, el sonido de las tropas. El fenómeno no es nuevo. Ya en 1936, el excelente observador boliviano Antonio González Bravo constataba que los walateños abastecían amplias zonas del altiplano:

La fabricación de los sicus por los indios hábiles de Walata, en la comprensión de Achacachi, consulta todas las condiciones de la buena acústica y de la estética, Y se han propagado mucho, los hemos encontrado hasta en el Perú (en Lampa y en Santiago de Pupuja, del departamento de Puno) en las comparsas de Sicuris, indios que por ahí llaman Ayarachis (recuerden a Bertonio) y nos dijeron que los instrumentos los compraban en Capacabana (1936, 256).

El testimonio de González Bravo confirma que en el saber de los artesanos y de sus *tuputisi* reside parte de la historia de la organología aymara y de su estética sonora cuya sutileza y complejidad solo se puede comprobar con el uso del *tuputisi*. Sin él, varios observadores han sacado conclusiones erradas, leyendo en la factura de los instrumentos aproximaciones o incapacidad de reproducir las escalas justas occidentales, cuando justamente la intención de los artesanos era otra. El otro poder tiene que ver con lo que ‘dicen’ los *tuputisi* y que no se percibe a primera ‘escucha’; es lo que hemos querido evidenciar aquí. En las últimas décadas del siglo XX los maestros que solían cortar los instrumentos en sus comunidades y que así determinaban el sonido propio de sus grupos musicales, venían desapareciendo poco a poco. Pero esas mismas comunidades para seguir tocando acudieron a los artesanos de Walata, que ya manejaban medidas estándares y estructuras de fabricación comunes a todos los artesanos. De tal forma se abrió la puerta a una forma de uniformización sonora del altiplano quechua-aymara y de una parte de los valles donde los walateños vendían sus instrumentos musicales. Pero eso no agota la riqueza sonora de esta zona. Tanto los músicos como los artesanos saben ingeniárselas para crear estas diferencias sonoras, a veces mínimas, esos sabores tan particulares a pesar de las uniformidades escondidas, manera de escaparse, en parte, del poder del archivo.

Referencias bibliográficas

- Balandier, Georges
1985 *Anthropo-logiques*. Paris: Librairie Générale Française.
- Bellenger, Xavier
1983 *Pérou: Ayarachi y Chiriguano* (UNESCO collection of traditional music of the world). CD. Paris: GREM.
- 1987 “Musiques des villes, musiques des champs, Néofolklore et musiques contemporaines dans les Andes”. *Cahier des Amériques Latines* 6: 119-130.

- Borras, Gérard
 1995 *Les aérophones traditionnels aymaras dans le département de La Paz (Bolivie)*. Tesis de doctorado. Université Toulouse le Mirail.
- 2010 “Organología de la tarka en la zona circumlacustre del lago Titicaca”. En *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata / Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*, coordinado por Arnaud Gérard, 41-67. La Paz: Plural.
- Derrida, Jacques
 1967 *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- 1995 *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- García, Miguel A.
 2017 “La condición archivo. Una reflexión sobre registros sonoros realizados por Martin Gusinde en Tierra de Fuego”. En *Transiciones inciertas. Archivos, conocimiento y transformación digital en América latina*, editado por Barbara Göbel y Gloria Chicote, 98-118. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Gérard, Arnaud
 1997 “Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia”. *Revista Boliviana de Física*, no. 3: 40-59.
- 2007 “Primera aproximación a la acústica de la tarka”. *Revista Boliviana de Física* 13, no. 13: 33-38. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1562-3823200700000005&lng=es&nrm=iso (05.11.2022)
- Gérard, Arnaud, ed.
 2010 *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata / Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Tomos 1 y 2. La Paz: Plural.
- Girault, Louis
 1968 “La syrinx dans les régions andines de Bolivie”. Tesis de doctorado, Ecole Pratique des Hautes Etudes. Paris.
- González Bravo
 1936 “Sicus”. *Boletín Latino Americano de Música* 2: 253-257.
- Goody, Jack
 2007 *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Paris: La dispute.
- Gutiérrez, Ramiro
 1990 “La importancia de la música en el mundo andino.” *Anales de la Reunión anual de Etnología*: 287-294.
- Gutiérrez Condori, Ramiro y Edwin Iván Gutiérrez Condori
 2017 *Diccionario enciclopédico de música y danzas tradicionales y folklóricas de Bolivia: historia, etnomusicología, folklore*. Oruro: Editorial Arte y Ciencia.
- Lamartine, Alphonse de
 1893 *Harmonies poétiques et religieuses*. Paris: Hachette.
- Langevin, André
 1991 “Los instrumentos de la orquesta de kantu”. *Revista del MUSEF* 3, no. 3: 11-54.
- Sánchez, Walter
 1989 “El calendario musical e instrumental: música autóctona del Norte de Potosí”. *Boletín del Centro Pedagógico y Cultural de Portales* 12: 1-37.

Schenk, Dietmar

- 2014 "Pouvoir de l'archive et vérité historique". *Écrire l'histoire* 13-14: 35-53.
<https://doi.org/10.4000/elh.463>

Turino, Thomas

- 1989 "The coherence of social style and musical creation among Aymara in Southern Perú".
Ethnomusicology 33, no. 3: 1-30.

Valencia, Américo

- 1982 "Los Chiriguano de Huancané". *Música, Casa de las Américas* 93-93: 3-35.

van den Berg, Hans

- 1989 *La tierra no da así nomás. Los ritos agrícolas en la religión de los aymaras cristianos*. Amsterdam: CEDLA.



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

ESTUDIOS INDIANA 14

Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual

Los trabajos aquí reunidos, provenientes de distintas áreas del conocimiento, se interesan por aspectos de la fijación, la representación, el almacenamiento, la clasificación y la circulación de las expresiones sonoras –musicales y no-musicales.

El punto de confluencia de todos ellos es **las músicas en situación de archivo**. Con mayor o menor apego a los casos de estudio, con distintos niveles de empatía hacia la teoría y con diferentes maneras de articular la descripción y la interpretación, los trabajos interpelan reservorios de grabaciones sonoras –musicales y no-musicales–, partituras y saberes asociados a las músicas, para dar respuestas y abrir interrogantes sobre el poder y las políticas del archivo.