

**14**

ESTUDIOS INDIANA

# **Los archivos de las (etno)musicologías**

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

**Miguel A. García (ed.)**

# 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](mailto: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

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



# 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](mailto: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.<sup>1</sup>

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),<sup>2</sup> 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 argentino<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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?”)<sup>5</sup> 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).<sup>6</sup>

## 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 XVIII<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

---

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](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.



**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.