

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
<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

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 locación. 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 repuesta 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 descifráble (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 abreva 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 veintiuno.
- 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 vals 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-OEA/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.



**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.