

# ¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología

**Miguel A. García**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

magarcia@conicet.gov.ar

## Resumen

El artículo discurre sobre el carácter representacional del registro sonoro y sobre un uso particular que hacen de él los etnomusicólogos. Mediante la revisión de bibliografía generada en distintas disciplinas y la crítica a una serie de preconceptos, se esboza una definición del registro sonoro que lo vincula con las fuerzas científicas, estéticas, ideológicas y tecnológicas que rigen la generación de otros tipos de documentos y la producción del conocimiento en general. Asimismo, se resalta el papel condicionante que tiene la institución Archivo en la creación, almacenamiento-clasificación, estudio y edición de los registros sonoros.

Palabras clave: registro sonoro, archivo sonoro, etnomusicología.

## What is a sound recording? On the illusions and certainties of ethnomusicology

### Abstract

The article reflects on the representational character of sound recording and on a particular use ethnomusicologists make of it. By means of the revision of bibliography generated in different disciplines and of the criticism of a series of preconceptions, a definition of sound recording is outlined, which relates it to the scientific, aesthetic, ideological and technological forces that govern the generation of other types of documents and the production of knowledge in general. Also, the conditioning role the Archive institution has in the creation, storage-classification, study and edition of sound recording is highlighted.

Keywords: sound recording, sound archive, ethnomusicology.

Este artículo discurre sobre un tipo de documento que producen, almacenan, estudian y editan los etnomusicólogos: el registro sonoro.<sup>1</sup> La reflexión se restringe a un tipo particular de los registros sonoros, los que componen los llamados *field-recording based archives* (Seeger 1999) y a un uso específico de los mismos, aquel que hacen los etnomusicólogos cuando buscan reconstruir el pasado y/o describir prácticas musicales de la otredad. En este sentido,

---

1. Sin duda la realización y el empleo de registros sonoros con fines de investigación es también parte de la labor de otros estudiosos, tales como antropólogos, coleccionistas, documentalistas, lingüistas, etc.

la reflexión se aboca a los registros que pre-existen a la labor de investigación y de cara a los cuales los etnomusicólogos se paran de igual manera que lo hacen los historiadores cuando se enfrentan a documentos escritos, iconográficos o de otra índole. La caracterización que efectúa Harriet Bradley de los archivos en los cuales hurgan los historiadores puede ser útil para identificar el tipo de registros sonoros a los que me referiré, se trata de "colecciones de documentos preexistentes [...] frecuentemente alojadas en sitios especialmente contruidos [...] esperando que la mente ingeniosa del erudito extraiga sus secretos" (Bradley 1999, 108).<sup>2</sup>

El propósito de estas páginas consiste en dismantelar nociones que se tejen en torno al registro sonoro –dichas y no dichas–, explicitar su naturaleza representacional y esbozar una definición que subraye su sujeción a las mismas fuerzas que rigen la producción del conocimiento en general y a la creación de otros tipos de documentos. Los registros sonoros pueden atravesar hasta cuatro instancias: creación, almacenamiento-clasificación, estudio y edición. Colectores, etnomusicólogos, archivistas, técnicos de sonido, editores y otros especialistas participan en estas instancias. En cada una de ellas se efectúan interpretaciones e intervenciones específicas. La mayor parte de las instancias tienen lugar bajo el influjo del medio en el cual los registros se agrupan, el archivo sonoro. Puede decirse que existe un archivo sonoro cuando varios registros sonoros –fijaciones de señales sonoras que se encuentran dentro del aspecto audible, tales como cantos, toques instrumentales, tomas de paisajes sonoros, segmentos de discurso, etc.– responden mínimamente a tres condiciones:

- 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.

El archivo, o más precisamente el archivo sonoro, ejerce una función condicionante sobre las operaciones que se realizan en todas las instancias en que transitan los registros. Los condicionamientos pueden ser de índole institucional, tecnológica, metodológica u otra. Por lo tanto, aunque este texto es, ante todo, una reflexión sobre los registros sonoros, necesariamente debe serlo también, aunque lo sea con menor detenimiento y alcance, una reflexión sobre los archivos sonoros.

## 1. No es un enunciado

Todo intento por responder a la pregunta ¿qué es un registro sonoro? requiere examinar cómo opera el medio en el cual el registro sonoro adquiere varias de sus singularidades. Como ya expresé, ese medio es el archivo. Una de las definiciones más influyentes y, paradójicamente,

---

2. "pre-existing documentary collections [...] often housed in a purpose-built site [...], waiting for the sharp mind of the scholar to excise its secrets" (traducción del autor).

más restringidas del concepto de archivo la encontramos en la obra de Michel Foucault.<sup>3</sup> En ella conviven, al menos, tres definiciones diferentes de dicho concepto: como reservorio de documentos, como institución y como sistema que regula los enunciados.<sup>4</sup> En oportunidades estas definiciones se superponen.<sup>5</sup> La última acepción, novedosa al momento de su presentación y explayada en su libro *La arqueología del saber* ([1969] 2002) y en el artículo “Réponse à une question” (1968),<sup>6</sup> es la que interesa desarrollar en este apartado. No exento de polisemia, ambigüedad y yuxtaposición con otros vocablos, el concepto de archivo designa, como fue dicho, el “sistema que rige la aparición de los enunciados” (2002, 170). Por tratarse de un concepto que está asociado inextricablemente al discurso, para su comprensión es necesario revisar los conceptos de discurso, enunciado –o función enunciativa–, formación discursiva, positividad y *a priori* histórico.

Para Foucault el discurso es cualquier “conjunto de enunciados que depend[a] de un mismo sistema de formación” (2002, 141). Los enunciados pueden consistir en secuencias de signos de distinto tipo, de esta manera el concepto de discurso no solo señala un sistema de comunicación verbal sino también expresiones tan disímiles como pueden serlo un árbol genealógico, un libro de contabilidad, una curva de crecimiento, una pirámide de edades, un conjunto de caracteres de imprenta, una fórmula algebraica, etc. La diversidad de sistemas signícos a la que refiere el concepto de discurso pone en evidencia que los enunciados no pertenecen al orden de la gramática ni al de la lógica. Para Foucault “el enunciado [...] no es en sí mismo una unidad, sino una función que cruza un dominio de estructuras y de unidades posibles y que las hace aparecer, con contenidos concretos, en el tiempo y en el espacio” (2002, 115). En este sentido, hablar de un enunciado es hablar de una función enunciativa. Para que un conjunto de signos devenga en un enunciado deben darse cuatro condiciones:

- a) Debe tener un “referencial” que “no está constituido por ‘cosas’, por ‘hechos’, por ‘realidades’ o por ‘seres’, sino por leyes de posibilidad, reglas de existencia para los objetos que en él se encuentran nombrados, designados o descriptos, para las relaciones que en él se encuentran afirmadas o negadas. El referencial del enunciado forma el lugar, la condición, el campo de emergencia, la instancia de diferenciación de los individuos o de los objetos, de los estados de cosas y de las relaciones puestas en juego por el enunciado mismo; define las posibilidades

3. La teoría foucaultiana del archivo es una referencia de rigor en todo trabajo abocado a reflexionar sobre el tema. Es de lamentar que, dentro del área de la etnomusicología, la mayoría de esas referencias sean muy acotadas. Una excepción la constituye la tesis doctoral de Maurice Mengel sobre un archivo de Bucarest (2015).

4. De acuerdo con el *Vocabulario* de Edgardo Castro (2004), el término “archivo” aparece mencionado 51 veces en la obra de Foucault.

5. Por ejemplo, en *Vigilar y castigar* ([1975] 2008), al referirse al examen practicado en el ejército, los hospitales y los establecimientos de enseñanza de la Europa del siglo XVII, expresa: “El examen hace entrar también la individualidad en un campo documental. Deja tras él un archivo entero, tenue y minucioso, que se constituye al ras de los cuerpos y de los días. El examen que coloca a los individuos en un campo de vigilancia los sitúa igualmente en una red de escritura; los introduce en todo un espesor de documentos que los captan y los inmovilizan. Los procedimientos de examen han ido inmediatamente acompañados de un sistema de registro intenso y de acumulación documental. Se conforma un ‘poder de escritura’ como pieza esencial en los engranajes de la disciplina. Sobre no pocos puntos, se modela de acuerdo con los métodos tradicionales de la documentación administrativa. Pero con técnicas particulares e innovaciones importantes. Unas conciernen a los métodos de identificación, de señalización o de descripción” ([1975] 2008, 220).

6. El artículo consiste en la respuesta a una de diez preguntas que le formuló Jean-Marie Domenach, director de la revista *Sprit*, con motivo de la edición de un número especial titulado “Estructuralismo, ideología y métodos. Contra el pensamiento frío del sistema que se edifica a expensas de todo sujeto individual o colectivo”. Para la época en que Foucault respondió a Domenach, un borrador de *La arqueología del saber* estaba terminado.

de aparición y de delimitación de lo que da a la frase su sentido, a la proposición su valor de verdad. Este conjunto es lo que caracteriza el nivel enunciativo de la formulación, por oposición a su nivel gramatical y a su nivel lógico” (2002, 120-212).

b) Debe tener una función sujeto. Se trata de una suerte de *locus* o función vacía “que puede ser desempeñada por individuos, hasta cierto punto indiferentes, cuando vienen a formular el enunciado; en la medida aun en que un único individuo puede ocupar sucesivamente en una serie de enunciados, diferentes posiciones y tomar el papel de diferentes sujetos” (2002, 123). “Si una proposición, una frase, un conjunto de signos pueden ser llamados ‘enunciados’ [...] es en la medida en que puede ser asignada la posición del sujeto. Describir una formulación en tanto que enunciado no consiste en analizar las relaciones entre el autor y lo que ha dicho (o querido decir, o dicho sin quererlo), sino en determinar cuál es la posición que puede y debe ocupar todo individuo para ser su sujeto” (2002, 126).

c) Debe tener un campo asociado “que [le] permit[an] tener un contexto determinado, un contenido representativo especificado [...] constituido en primer lugar, por la serie de las demás formulaciones en el interior de las cuales el enunciado se inscribe y forma un elemento [...] también por el conjunto de formulaciones a que el enunciado se refiere [...] además por el conjunto de formulaciones cuyo enunciado prepara la posibilidad ulterior, y que puede seguirlo como su consecuencia” (2002, 129). “Todo enunciado se encuentra así especificado: no hay enunciado en general, enunciado libre, neutro e independiente, sino siempre un enunciado que forma parte de una serie o de un conjunto, que desempeña un papel en medio de los demás, que se apoya en ellos y se distingue de ellos; se incorpora siempre a un juego enunciativo” (2002, 130).

d) Debe tener una existencia material: “es preciso que un enunciado tenga una sustancia, un soporte, un lugar y una fecha. Y cuando estos requisitos se modifican, él mismo cambia de identidad (2002, 133) [...] el enunciado mismo no puede estar reducido al puro acontecimiento de la enunciación; porque a pesar de su materialidad, puede ser repetido” (2002, 133-4). Para Foucault, dos ediciones de un mismo texto constituyen un único enunciado (la materialidad del libro garantiza esta situación). Es decir, existe un régimen de materialidad que define las posibilidades de reinscripción y de transcripción de los enunciados.

En este marco, una formación discursiva “es el principio de dispersión y de repartición [...] de los enunciados” (2002, 141). Según Foucault, las formaciones discursivas constituyen grupos de enunciados y su reconocimiento consiste en reparar en su positividad, es decir, en “tratar un conjunto de actuaciones verbales en el plano de los enunciados y de la forma de positividad que los caracteriza; o, más brevemente, es definir el tipo de positividad de un discurso” (2002, 164-165). La positividad de un discurso “[d]efine un espacio limitado de comunicación” (2002, 166) y descansa en el hecho de que los enunciados poseen *remanencia* –están conservados gracias a distintos tipos de soportes, técnicas, instituciones y modalidades estatutarias–, *aditividad* –se componen, agrupan, se anulan, se excluyen y se complementan

de maneras específicas: religiosas, científicas, etc.– y *recurrencia* –todo enunciado se sitúa en relación a antecedentes, tiene una suerte de pasado enunciativo–. Siempre siguiendo a Foucault, la positividad desempeña el papel de un *a priori histórico*, pues “define un campo en el que pueden eventualmente desplegarse identidades formales, continuidades temáticas, traslaciones de conceptos, juegos polémicos”, es “condición de realidad para unos enunciados [...] una historia que está dada, ya que es la de las cosas efectivamente dichas” (2002, 167).

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

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

Aunque es muy tentador homologar el archivo foucaultiano con lo que conocemos por “archivo sonoro” –*locus* en el cual los registros sonoros reciben tal vez la mayor cantidad de intervenciones– no parece apropiado afirmar que ambos términos se refieran a la misma cosa. En particular porque Foucault aborda el concepto de archivo en el marco de una teoría sobre el discurso y, si se trata de ser rigurosos, el discurso no puede ser homologado con el archivo sonoro puesto que las unidades del discurso, los enunciados, no pueden ser equiparadas a las unidades del archivo sonoro, los registros sonoros. Dicho de manera directa, *los registros sonoros no son enunciados* (aunque a veces se trate de grabaciones con etiquetas o con cantos que poseen textos en los que pueden ser reconocidos enunciados). Ahora, si estamos frente a registros sonoros intencionalmente colectados y sujetos a regímenes de clasificación y preservación debemos admitir que los registros sonoros raramente están solos. No hay agrupamiento de registros sonoros que no conviva con documentos no sonoros, en este sentido, *el archivo sonoro es un híbrido*: contiene material sonoro y no-sonoro. Es muy difícil encontrar registros sonoros que no estén acompañados de metadatos, sean estos un catálogo que los inscribe en un conjunto mayor, un texto que los señala como referentes de un análisis, un cuadro estadístico que califica y cuantifica su presencia en un todo, una lista

que decreta su pertenencia a una institución, una proclama de patrimonialización, una simple inscripción en el soporte mismo o en su contenedor que consigna nombres y referencias de tiempo y lugar, una línea de un cuaderno de campo, un índice en un entorno digital, un juicio que les otorga un lugar de preferencia dentro de un grupo formado por ítems del mismo o diferente tipo, una referencia que los hace pertenecer a un *big data* sujeto a aplicaciones informáticas, etc. De esto se infiere que si bien los registros sonoros no son enunciados, en su condición de unidades del archivo sonoro están rodeados de enunciados. Los enunciados son la condición necesaria de su existencia. Los registros sonoros son lo que son porque existen enunciados que los instituyen como tales mediante su inscripción dentro de cinco campos: de materialidad (“cinta nº 436”), de valoración estética (“se trata de un registro que recoge la versión más emotiva de ese canto”), de evaluación académica (“es una grabación que ejemplifica la técnica de yodel”), de manipulación técnica (“el cilindro debe reproducirse con la misma velocidad con que fue hecha la toma original”) y/o de apreciación política (“estas grabaciones representan la identidad de nuestro pueblo”).

A su vez, además de instituirlos, los enunciados que acompañan los registros sonoros operan como limitadores de lo que puede ser dicho sobre ellos y, viceversa, los registros condicionan la producción de enunciados. En este sentido, los registros sonoros y, en particular, su existencia en condición de unidades de los archivos sonoros, puede ser objeto de una formación discursiva, es decir, de un grupo de enunciados que se manifiestan en cualquiera y en todos los campos señalados en el párrafo anterior. Esos enunciados pueden obrar como simples metadatos o agruparse para constituir grandes teorías. Valga como ejemplo de esto último la formación discursiva de la musicología comparada, desarrollada en buena medida en torno al concepto de “música exótica”, desde la última década del siglo XIX hasta aproximadamente los años cincuenta, y que reverberando más allá de su cenáculo y aun del medio científico donde se acuñó, construyó su positividad, principalmente, en torno al Archivo de Fonogramas de Berlín. Reservorio este que fue el producto de una gran empresa documental llevada a cabo a escala mundial.<sup>7</sup> Buena parte de la formación discursiva alimentada por la musicología comparada fue posible porque los registros sonoros recolectados en distintos lugares del mundo oficiaron de “evidencia” para el pretendido “primitivismo” de unos pueblos y sus expresiones sonoras. El discurso sobre la música primitiva tuvo sus apologetas y detractores, y como todo discurso fue objeto de una lucha que Foucault reclama para todas las formaciones discursivas, esto es, una lucha política (2002, 158). Cuando el discurso colonialista de la musicología comparada fue desmantelado por la antropología, cuyo golpe de gracia lo recibió de parte de *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss ([1962] 1994), el carácter testimonial de los cilindros de cera fue silenciado pero no invertido. No aparecieron enunciados que hicieran de las grabaciones de “música primitiva” evidencia de lo contrario. Los cilindros “demostraban” la existencia del primitivismo, pero cuando la teoría del primitivismo se desmoronó no surgieron enunciados que convirtieran a los mismos cilindros en evidencia de la nueva teoría. En todo caso, nuevos enunciados convirtieron a los cilindros en “evidencia” del proceder de una teoría eurocéntrica derrotada, pero no de la consistencia de la nueva teoría crítica. Para eso hubo que ir más allá de las prácticas musicales y recurrir a las clasificaciones nativas de la flora y la fauna, a las delicadas observaciones de su anatomía y a otros sistemas clasificatorios.

---

7. Puede apreciarse con claridad la dimensión del proyecto documental de la musicología comparada en la edición *World Map of Music* (Wegner 2007) y en el catálogo de la colección de cilindros de cera del Archivo de Fonogramas de Berlín (Ziegler 2006).

Con posterioridad a la musicología comparada, los registros sonoros fueron objeto de otras formaciones discursivas que los redefinieron en función de los marcos teórico-metodológicos que se imponían dentro de la disciplina. Una de esas formaciones discursivas se constituyó en torno a la crítica a la llamada *armchair ethnomusicology* llevada a cabo principalmente por Alan Merriam (1964), la cual asoció los registros a un discurso antropológico con fuerte reivindicación del positivismo y el funcionalismo. Otro ejemplo se encuentra en el marco de la llamada “etnomusicología aplicada”; perspectiva cuya sensibilidad social y, en algunos casos, anhelo por cuestionar la verticalidad entre investigador/ra e investigado/a, asocia los registros y archivos sonoros a enunciados que reivindican posiciones ecológicas, diálogos y prácticas desjerarquizadas y estrategias proactivas en la generación y los usos del conocimiento (Araújo 2008, Araújo and Members of the Grupo Musicultura 2006, Brinkhurst 2012, Grupo Musicultura 2011, Johnson 2012, Landau 2012, Landau y Topp Fargion 2012, Lobley 2012).<sup>8</sup>

En síntesis, un archivo sonoro no es un archivo foucaultiano y, por ende, un registro sonoro no es un enunciado. Aunque sí, ambos, pueden muy bien desempeñar el papel de objeto y referente de una formación discursiva. No obstante, un análisis discursivo, de tipo foucaultiano, como se verá, no agota todas las aristas que presentan la conformación y los usos de los registros sonoros, pues no todo es discurso.

## 2. No es un objeto (o no debería serlo)

En oportunidades, los registros sonoros son tratados como objetos. Habitualmente esto ocurre cuando ingresan al reino del archivo, museo u otro repositorio institucional y quedan sujetos a regímenes de catalogación y clasificación. Aunque muchas veces, con anterioridad a esa etapa, en los momentos de gestación y posteriores traslados, el carácter evanescente de su contenido es opacado por la materialidad del soporte: lo que se traslada y protege son objetos sensibles a las caídas, el extravío, la humedad, etc. Esto es particularmente observable, durante las primeras décadas del siglo XX, cuando el fonógrafo y los cilindros de cera eran la tecnología de grabación de campo por excelencia de etnomusicólogos, antropólogos y colectores. A pesar de su carácter portátil, el fonógrafo y los cilindros resultaban objetos pesados, lo cual hacía de su entrada y salida del campo y del envío de los cilindros de una ciudad a otra, una empresa engorrosa, puesto que, además del peso y el tamaño que podía llegar a adquirir la carga, era necesario tomar recaudos especiales debido a su endeblez.<sup>9</sup> Lo que específicamente incrementaba el peso y tamaño del cargamento era, sin duda, la cantidad de cilindros. En su afán recolector, algunos colectores llegaron a manipular una abultada cantidad de cilindros. Por ejemplo, el médico y antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche grabó en 1905, solo en la ciudad de La Plata (Argentina), 129 cilindros que fueron despachados en barco a Berlín. La dificultad del traslado de los cilindros queda plasmada en una carta que el viajero y militar norteamericano, Charles W. Furlong, envía a Carl Stumpf el 6 de abril de 1911, donde se vanagloriaba de haber logrado que solo un cilindro, de los trece que había grabado en Tierra del fuego con miembros de los pueblos originarios yagan y selk'nam, se hubiera roto:

8. Dos hechos significativos en el desarrollo de esta perspectiva fueron la creación de secciones de etnomusicología aplicada por parte de la *Society for Ethnomusicology* (1998) y del *International Council for Traditional Music* (2006).

9. Sin duda las grabaciones de campo de discos eran aún más engorrosas.

[E]stas grabaciones [...] fueron tomadas en circunstancias extremadamente adversas y con una pequeña máquina Edison Standard. Tengo un cilindro más que no envié [a Berlín] porque se rajó. Sin embargo, fue el único que se rompió, a pesar del hecho de que me fue necesario transportarlos en albardas por los más duros pantanos, bosques y montañas, a través del corazón mismo de Tierra del Fuego.<sup>10</sup>

El ingreso de los registros al archivo da lugar a una reafirmación de la condición de objetos que, como vimos, comienzan a adquirir durante el proceso de su gestación. Como expresé en otro trabajo, en referencia a una colección de cilindros de cera (García 2017),<sup>11</sup> cuando los registros sonoros entran al archivo adquieren un número, una locación en el depósito, una posición en un inventario,<sup>12</sup> devienen en una entrada de un potencial catálogo, en motivo de atención administrativa y técnica (re-catalogación, digitalización, restauración, transferencia de soportes, etc.), en acervo cuantificable y administrable, en materia de estudio, en reservorio de posibles ediciones y, tal vez también, en presa de acontecimientos bélicos, políticos y económicos.

Esta primera etapa del proceso de cosificación se acentúa cuando, en el imaginario de quienes manipulan los registros sonoros, estos son vistos como el producto de actos de recolección y esta, a su vez, es entendida como una práctica que reúne objetos cuyo aspecto inicial queda intacto después de haber sido colectados. En ese imaginario, el vocablo “recolección” pretende dar cuenta de un procedimiento en el cual expresiones evanescentes son extraídas de los contextos a los cuales pertenecen, son enajenadas de sus creadores, alojadas en recipientes –cilindros de cera, cintas magnetofónicas, memorias digitales, etc.–, almacenadas en el cyberspacio y, a pesar de la violencia que todo eso supone, conservar sus cualidades originales.

Esta crítica no pone en duda la necesidad de preservar los registros sonoros en tanto objetos, dado que la materialidad de sus soportes es condición necesaria de su existencia. Lo que se trata de marcar es que esta cosificación es un proceso extenso y tiene consecuencias epistemológicas. Lo hasta aquí descrito es solo un escalón de una pendiente ascendente que va hasta algo que podemos llamar descontextualización, instancia en la cual el proceso de cosificación se expande del soporte al contenido mismo: el canto, el toque instrumental o cualquiera otra expresión sonora registrada es extraída de su contexto mediante el silenciamiento de toda una serie de información. Jean-Marie Schaeffer denomina a este proceso “compulsión a la ontologización de lo real”:

tendemos de hecho, en nuestras modelizaciones eruditas de lo real, a recurrir a la vía de la escalada ontológica; pensamos todos los “estados de hechos” como “objetos” [...] Este rodeo ontologizante es a la vez sustancializador y objetivante. Es sustancializador porque nos conduce a no poder concebir lo real más que

---

10. “[T]hese records [...] were taken under the greatest difficulties, and on small Edison Standard machine. I have one more cylinder, which I did not send, because it was cracked. It was the only one broken, however, despite the fact, that it was necessary for me to transport all of these over the roughest kind of bog, forest and mountain travelling, through the very heart of Tierra del Fuego, in pack saddles” (traducción del autor).

11. La reflexión también puede ser válida para otras situaciones y otros tipos de soportes, tanto analógicos como digitales.

12. Muchas veces son inventariados más de una vez.

bajo la forma de una estructura de clases de objetos definidos por medio de propiedades internas que traducen su “naturaleza” o “esencia”. Es objetivante en la medida en que [...] instituye la ficción según la cual el ser humano sería exterior al mundo, estaría frente a lo real, de lo cual se exceptuaría en tanto puro sujeto del conocimiento. El mundo se encuentra así reunido en la figura de un conjunto de objetividades que se da bajo la forma de una alteridad pura (2012, 54).

La cosificación es un procedimiento simplificador y, sobre todo, tranquilizador porque da lugar a una experiencia de sosiego para el investigador al proveerle la ilusión de poseer el objeto. Un objeto, a diferencia de una expresión evanescente, puede ser mucho más dócil a la cuantificación y a otros tipos de mediciones. La cosificación no solo implica la posesión del objeto, en una época también significó la eliminación del sujeto. Podrían citarse varios estudios en los que puede apreciarse esta eliminación, como por ejemplo los de música popular realizados en Argentina por Carlos Vega (1998 [1944]) o la comparación efectuada por Gilbert Rouget de unos pocos segundos de un canto selk'nam de Tierra del Fuego con un canto mandinga de Sudán (1970 y 1976). En el primer caso un fuerte impulso clasificatorio y en el segundo un sofisticado y minucioso análisis no dejan lugar a la información contextual ni a referencia alguna a los sujetos que cantaron, hablaron y/o ejecutaron sus instrumentos frente a los dispositivos de grabación.<sup>13</sup> Estas perspectivas, de manera explícita o implícita, han sido fuertemente cuestionadas. Al respecto basta mencionar el lugar que le otorga a los sujetos la ambiguamente llamada *applied ethnomusicology* y todas sus nominaciones y derivaciones.

La cosificación no solo es el producto de la voluntad de los analistas o de las exigencias de los modelos teóricos-metodológicos imperantes en cada época sino también de las disposiciones que fijan el ambiente tecnológico y el mercado, tanto dentro como fuera del medio académico. El advenimiento del sistema y las redes digitales potenció y masificó las posibilidades de manipulación de los registros sonoros, marcando su ingreso a la cultura posmoderna de la fragmentación que describe Fredric Jameson (2005). Particularmente, posibilitó en términos técnicos la fragmentación del ítem sonoro y la escisión de su metadata. En este sentido, no es extraño que el fragmento de un canto de un pueblo originario registrado con fines de investigación o difusión por un etnomusicólogo se convierta en *ringtone* del teléfono celular de un alto ejecutivo radicado en un paraíso fiscal.

### 3. No es la cosa representada (o no debería serlo)

En torno al registro sonoro anida una ilusión: la de estar frente a la expresión sonora y no frente a su representación. Más allá de unos pocos trabajos abocados a revisar cuestiones

---

13. Rouget empleó en los dos artículos el fragmento de un canto selk'nam registrado por Anne Chapman en 1966. En la primera publicación dedicó 33 páginas a analizar y contrastar cinco segundos de un canto mandinga con cuatro segundos del canto selk'nam. Su estudio se desarrolla en dos niveles, uno acústico y otro denominado por el autor como el de la “producción”. Rouget arriba a la conclusión de que el canto selk'nam se caracteriza en el primer nivel por la uniformidad de las duraciones, la presencia de acentos, la modulación de la intensidad, la fuerte importancia del timbre vocálico y la interdependencia de la altura de la nota con el timbre vocálico, entre otros aspectos. Mientras que en el plano de la producción se evidencia un tono glotal elevado, una presión sub-glotal baja, una laringe elevada, una velar subida, una cavidad faríngea reducida y una cavidad bucal también reducida, entre otros rasgos. Como expresé en otro trabajo, sorprende no solo el hecho de la falta de referencias a los sujetos y culturas cuyas voces quedaron registradas sino también cómo Rouget logra invisibilizarse detrás de un análisis técnico, minucioso y supuestamente exhaustivo (García 2012, capítulo 5).

teóricas o metodológicas, la gran mayoría de los etnomusicólogos operamos bajo esta ilusión. Esto se pone en evidencia cuando nuestros comentarios y análisis se dirigen a una determinada expresión sonora y no a su representación, a una cosa y no a la representación de la cosa. Esta ilusión que impera a lo largo y a lo ancho de toda la historia de la etnomusicología, opera por omisión, esto es, invisibiliza tanto las tecnologías de grabación y los dispositivos de reproducción como las influencias bajo las cuales operaron quienes efectuaron los registros. No cabe duda de que si el registro sonoro es considerado un documento que permite recuperar un pasado, o un bien a ser repatriado con el propósito de subsanar una usurpación o una culpa poscolonial,<sup>14</sup> o la fuente de un saber que se construye a partir de su contenido, o muchas otras cosas, debe generarse en torno a él algún tipo de credibilidad. Thomas Osborne, al referirse a los archivos con los cuales trabajan los historiadores, describe lo que él denomina "principio de credibilidad":

Se puede escribir sobre el pasado de muchas maneras, pero si se es incapaz de generar credibilidad sobre el archivo, no se está haciendo realmente historia. El estatus del principio de credibilidad es a la vez epistemológico y ético: epistemológico porque el archivo es un sitio para clases particulares de conocimiento y de estilos de razonamiento que están a él asociados; ético porque el conocimiento del archivo es un signo de estatus, autoridad, de un cierto derecho a hablar, una cierta clase de función-autor (1999, 53-54).<sup>15</sup>

La misma dirección parecen tomar las apreciaciones de Irving Velody, quien al comenzar el artículo titulado "The Archive and the Human Sciences: Notes Towards a Theory of the Archive", escribe:

Las apelaciones a la verdad definitiva, la idoneidad y la credibilidad en el trabajo de las humanidades y las ciencias sociales dependen de las presuposiciones del archivo (1998, 1).<sup>16</sup>

El registro sonoro requiere de una credibilidad específica. En un marco que sigue siendo mayormente positivista y en el cual la mayoría de nosotros trabajamos, la audición del registro sonoro da lugar a la reposición de una imagen, tanto visual como acústica. Los etnomusicólogos creemos "ver" y "oír" a través de la audición de los registros sonoros nuestro objeto de estudio en su contexto original, así el "principio de credibilidad" deviene en "principio de iconicidad". Esta es la condición de que escribamos con la "certeza" que da el tiempo verbal presente del modo indicativo, de que podamos discutir sobre los niveles de confiabilidad, completitud o veracidad de los datos, de que podamos atribuirnos la autoría de lo que escribimos, de que tengamos un lugar en la academia, de que seamos lo que somos. Hay sin duda, como expresa

---

14. Tema que actualmente domina la agenda de los etnomusicólogos y archivistas cuando se refieren a los archivos sonoros y audiovisuales. Ver, por ejemplo, Barwick 2004, Corn 2008 y 2010, Landau y Topp Fargion 2012, y Ruskin 2006, entre otros.

15. "One can write about the past in many ways, but unless one is unable to generate archival credibility, one is not really doing history. The status of such principles of credibility is at once epistemological and ethical: epistemological credibility because the archive is a site for particular kinds of knowledge, particular styles of reasoning that are associated with it; and ethical credibility because knowledge of the archive is a sign of status, of authority, of a certain right to speak, a certain kind of author-function" (traducción del autor).

16. "Appeals to ultimate truth, adequacy and plausibility in the work of the humanities and social sciences rest on archival presuppositions" (traducción del autor).

Osborne, una arista epistemológica y otra ética en esta práctica de construir una “realidad” externa a nosotros mediante, en este caso, la audición. Ejemplos de la credibilidad que le otorgamos a los registros sonoros se encuentran en una abrumadora cantidad de lo que solemos llamar “estudios de caso” y de ediciones sonoras realizadas a partir de registros de campo, pues sin esa credibilidad serían imposibles ambas tareas, las cuales requieren que los fenómenos a los que nos referimos puedan ser nombrados, enunciados, comunicados y estar sujetos a regímenes de verdad.

Aun en un medio de pensamiento no positivista (o no plenamente), dicha inconicidad es también condición de posibilidad de un uso particular de los registros y los archivos. Aunque referido a diferentes tipos de registros –sonoros y no-sonoros–, un caso de este tipo puede encontrarse en lo que Arjun Appadurai denomina *migrant archive*. Con este término Appadurai designa el reservorio digital del cual los migrantes abrevan para evaluar su pasado, construir su futuro, administrar sus pérdidas, reconfigurar sus identidades, alimentar su imaginación y conducir sus vidas desterritorializadas. Este archivo es una “aspiration rather than a recollection” (2003, 16), es un locus de “possible life” (19). Sin duda, todas las indagaciones que puede hacer un migrante para planificar sus movimientos requiere que otorgue credibilidad a los sonidos e imágenes que le ofrecen las redes digitales, requiere “ver” imágenes y “oír” sonidos “reales”, no representaciones mediadas por dispositivos tecnológicos, orientaciones estéticas, posiciones políticas u otras fuerzas. Este archivo puede ser lo que es si sus componentes son considerados cosas y no representaciones de cosas.

Lo que podría llamarse “la concepción espectral del archivo” de Verne Harris (2015) constituye un caso excepcional. También dentro de un marco de pensamiento no positivista, esta concepción evade el modelo dicotómico que he planteado hasta aquí: los registros no son vistos ni como las cosas en sí ni como las representaciones de las cosas, sino como *ghostly voices*. A partir de su experiencia de trabajo con los archivos de la cárcel de Nelson Mandela, Harris ve el archivo como un reservorio del cual emanan voces que lo interpelan y lo incitan a tener con ellas no solo una relación intelectual sino, más aun, un compromiso moral. Harris distingue cuatro instancias de lo que denomina *primary spectral movements in archive*:

- a) *Spectral authors*: los autores están ausentes en el archivo, pero ellos dejan “pistas” para que, cuando estén incapacitados para hablar, otros lo hagan en su nombre.
- b) *Spectral content*: el archivo es siempre un ensamble de fragmentos. Su dinámica consiste en desplegar un juego de inclusiones y exclusiones. No obstante, lo que ha sido excluido “susurra” entre aquello que ha sido incluido.
- c) *Spectral context*: en el archivo se escuchan las voces del contexto, trátase de un contexto no documentado, desconocido o a ser generado por los especialistas.
- d) *Spectral place of consignment*: en el archivo se escuchan voces del lugar donde este comenzó a gestarse. Se trata de “voces espectrales de otros lugares, linajes y orígenes”. Esto es posible gracias a que las tecnologías de la información crean la “apariencia” o la “simulación” de presencia, inmediatez y contacto con los objetos y sujetos del archivo.

Como fue expuesto, las *ghostly voices* interpelan a Harris. Ellas tienen la fuerza de un mandato: *something to be done; action; the work of liberation*. El pasado prescribe el presente. Ahora, la aceptación de este mandato cuasi oracular requiere colocar la credibilidad en un lugar y no en

otro, requiere que lo creíble sean las voces espectrales y no las voces o sus representaciones. En este caso no hay ilusión ni iconicidad. Pero, como fue dicho, se trata de una excepción, pues la evidencia demuestra que la mayoría de los etnomusicólogos prefieren vivir la ilusión de estar frente a su objeto de estudio en vez de soportar la inquietud que genera un estado de constante sospecha sobre el realismo de sus documentos.

#### 4. En definitiva, ¿qué es un registro sonoro?

Un registro sonoro no es un objeto ni una porción de la realidad que reaparece frente a nosotros. Es, ante todo, una representación, es decir, una imagen sonora que ilusoriamente sustituye algo que puede ser llamado "realidad", una imagen que se hace presente a la conciencia a partir de un fenómeno exterior. Pero esto no es todo. Decir que consiste en una representación significa admitir que:

- a) su gestación está mediada por los alcances y las limitaciones de una tecnología en particular y sus posibles y variados usos;<sup>17</sup>
- b) aunque no siempre sea factible de demostrar, dicha tecnología fija más la epistemología de su constitución que el fenómeno que supone fijar;<sup>18</sup>
- c) en su formación intervienen decisiones, habitualmente explícitas, de orden científico;
- d) junto a las decisiones de orden científico operan fuerzas de orden estético e ideológico, habitualmente implícitas o intencionalmente invisibilizadas; y
- e) su reproducción también está sujeta a una tecnología en particular, en oportunidades muy distinta a la que fue empleada en su gestación, a las condiciones acústicas del medio y a la coyuntura de las disposiciones científicas, estéticas, ideológicas y perceptivas de sus audiencias.

Entonces, si admitimos estas cinco condiciones, debemos admitir también que es poco probable, o tal vez imposible, que el contenido de un registro sonoro sea algo que pueda ser registrado y aun oído siempre de la misma manera. Aunque esto puede parecer evidente, como expresé, la etnomusicología mayormente suele operar de espaldas a esta evidencia pues resulta menos problemático construir su saber sobre un documento estable, dado de una vez y para siempre, que sobre un documento inestable sujeto a una crítica que, interpuesta entre la mirada y los oídos del investigador y su objeto de estudio, puede llegar a paralizar la descripción. El hecho de que en los congresos, en las publicaciones periódicas y en las obras colectivas abunden trabajos sobre tal o cual música y no disquisiciones epistemológicas sobre las políticas de la

---

17. Como ejemplo de un uso tecnológico particular puede citarse el caso del ya mencionado Robert Lehmann-Nitsche, quien al momento de realizar grabaciones con miembros de varios pueblos originarios (Argentina, 1906) y con el propósito de atenuar los sonidos que consideraba fuertes y acrecentar aquellos otros que consideraba débiles, montó el fonógrafo sobre una mesa con ruedas para poder alejarlo o acercarlo al cantor. Asimismo, en los variados usos de las aparentemente ilimitadas posibilidades de manipulación acústica y difusión que surgieron con la era digital y la conformación de las redes, es posible encontrar ejemplos de cómo la tecnología es un factor condicionante tanto para la definición ontológica del registro como para su audición. Pensemos, al menos, en el nivel de intervención que supone sobre el registro el procedimiento que se conoce como "restauración sonora".

18. Judith Gray parece acordar con esta aseveración cuando expresa: "Field recordings document not only the voices and musical traditions of those who were being recorded, but also in some ways the relationships between recordists and those people" (2002, 48). Aunque en su artículo no lleva esta presunción hasta las últimas consecuencias, ofrece un ejemplo esclarecedor en torno a las grabaciones fonográficas de Jesse Walter Fewkes.

construcción de los datos, patentiza una alta credibilidad en los documentos sonoros con los que trabajamos. Thomas Osborne ve el archivo como un “centro de interpretación” (1999); la pregunta que hay que hacerse es ¿qué es lo que debe ser interpretado en primer lugar?, ¿la supuesta realidad que el registro sonoro pretende retratar o las políticas de su factura?

El registro sonoro comparte con otros tipos de documentos no solo su naturaleza representacional sino también su carácter inacabado. Pero su incompletud tiene una particularidad: reclama una imagen, es decir, reclama un contexto, uno o varios cuerpos, una o varias corporalidades, una o varias posiciones de sujetos y mucho de aquello que proveería un registro audiovisual. La imagen acústica requiere una imagen visual. Esto significa que el registro sonoro es particularmente efectivo para activar procesos sinestésicos. Aquí nuevamente surge la misma cuestión ¿qué imágenes debemos reponer? ¿la de los tártaros cantando? ¿o la de los tártaros cantando frente al fonógrafo y a Carl Stumpf y Georg Schünemann supervisando la escena?<sup>19</sup> ¿reponemos la imagen de la *performance* o la imagen de la grabación de la *performance*? Cada pregunta supone un objeto de estudio diferente. Ante tal disyuntiva es muy probable que la mayoría de los etnomusicólogos prefieran priorizar la segunda pregunta, pero el problema está en que pocas veces surge esa pregunta, pues la atención se encamina de manera directa a la expresión sonora.

Como fue dicho, habitualmente los registros están acompañados por documentos escritos y de otros tipos, es decir por enunciados. Por un lado, estos enunciados constituyen la condición necesaria de su existencia, pues los nombran, los hacen pertenecer a un tipo de cosas y no a otro, los clasifican, los califican, los instituyen como lo que son –registros sonoros–, y pueden hacerlos objeto, como vimos, de lo que Foucault llama una “formación discursiva”. Por otro lado, estos enunciados limitan, amplían y/o direccionan las imágenes visuales que surgen a partir de la activación de los procesos sinestésicos. Una metadata abundante en descripciones contextuales orientará el proceso sinestésico de una manera diferente a como lo haría una metadata parca en referencias. De esto se infiere que el registro sonoro es una representación que no está a la deriva. Los significados y las imágenes que puede inducir están sujetos a múltiples condiciones.

Además de los enunciados que los nombran e instituyen, otro condicionamiento está dado por el archivo, medio donde los registros se agrupan. En otro trabajo (2017) acuñé la expresión “la condición archivo” para referirme a un medio en el que un juego de poder entre los sujetos (colectores, etnomusicólogos, archivistas y otros) y las instituciones, prescribe las condiciones mediante las cuales los registros sonoros pueden ser manipulados. La condición archivo se manifiesta con mayor fuerza en archivos –instituciones– con historia, abundantes colecciones, rutinas de trabajo estandarizadas, labores compartidas entre técnicos e investigadores y políticas persistentes. Se trata de un conjunto de condiciones materializadas en catálogos, instructivos de grabación, políticas de accesibilidad, saberes fuertemente validados, saberes débilmente validados, rumores, preguntas irresueltas, verdades reveladas, etc., que delimitan qué puede o no ser dicho sobre los registros. Jacques Derrida hace referencia a este tipo de fuerza en relación a la obra de Freud y a su casa de Viena convertida en museo y archivo:

el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar del almacenamiento y conservación de un

---

19. En *World Map of Music*, Ulrich Wegner (2007) publica una fotografía de esta escena que muy bien puede reemplazar cualquier ejercicio de imaginación.

contenido archivable *pasado*<sup>20</sup> que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o habrá sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento (1997, 24).

La condición archivo puede estar presente en todas las instancias de gestión de los registros: prescribe tanto cómo almacenar, clasificar, estudiar y editar los registros sonoros, como su misma creación. Bajo su influencia se halla el etnomusicólogo que acciona el dispositivo de grabación para fijar una expresión sonora, el que analiza su objeto de estudio en la intimidad de su gabinete y el que se aboca a la edición de un registro devenido en objeto archivísticamente orientado. Un aspecto particular de la condición archivo es que su presencia no siempre es advertida. Esto está en relación, entre otras cosas, con la naturaleza inacabada del registro sonoro, pues cuanto más carente de metadata se encuentre el registro a ser estudiado o editado, la atención más se abocará a subsanar esas carencias y no a monitorear la presencia condicionante del archivo.

En síntesis, el registro sonoro tiene una naturaleza fundamentalmente representacional a pesar de poseer un alto estatus realista. Frente a la escritura de la música, sin duda, el registro sonoro ofrece mayor información sobre la práctica que representa. No obstante, su carácter representacional no es menor al de una partitura. Ahora, en el registro sonoro hay algo ajeno a la representación, algo que vive en él en estado puro, intencionalmente invisibilizado, y que, por lo tanto, requiere ser descifrado en sus pliegues. Se trata de información indicial sobre su propia hechura, sobre las políticas de su creación; información que se resiste a ser develada. En este sentido, el registro sonoro es, ante todo, registro de sí mismo. Es un metaregistro.

## Bibliografía

- Appadurai, Arjun. 2003. "Archive and Aspiration". En *Information is Alive*, editado por Joke Brouwer y Arjen Mulder, 14-25. Rotterdam: V2\_Publishing / NAI Publishers.
- Araújo, Samuel. 2008. "From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World". *Musicological Annual* 44 (1): 13-30.
- Araújo, Samuel y Miembros del Grupo Musicultura. 2006. "Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro". *Ethnomusicology* 50 (2): 287-313.
- Barwick, Linda. 2004. "Turning it all Upside Down..., Imagining a Distributed Digital Audiovisual Archive". *Library & Linguistic Computing* 19 (3): 253-64.
- Bradley, Harriet. 1999. "The Seductions of the Archive: Voices Lost and Found". *History of the Human Sciences* 12 (2): 107-122.

---

20. En World Map of Music, Ulrich Wegner (2007) publica una fotografía de esta escena que muy bien puede reemplazar cualquier ejercicio de imaginación.

- Brinkhurst, Emma. 2012. "Archives and Access: Reaching Out to the Somali Community of London's King's Cross". *Ethnomusicology Forum* 21 (2): 243-258.
- Castro, Edgardo. 2004. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Quilmes.
- Corn, Aaron. 2010. "Land, Song, Constitution: Exploring Expressions of Ancestral Agency, Intercultural Diplomacy and Family Legacy in the Music of Yothu Yindi with Mandawuy Yunupinju". *Popular Music* 29 (1): 81-102.
- \_\_\_\_\_. 2008. "The National Recording Project for Indigenous Performance in Australia: Safeguarding Cultural Survival in Remote Australia". *Copyright Reporter* 26: 112-15.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Foucault, Michel. 1968. "Réponse à une question". *Sprit* 371: 850-874.
- \_\_\_\_\_. [1969] 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- \_\_\_\_\_. [1975] 2008. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- García, Miguel A. 2017. "La condición archivo. Una reflexión sobre registros sonoros realizados por Martín Gusinde en Tierra del Fuego". En *Transiciones inciertas. Archivos, conocimiento y transformación digital en América Latina*, editado por Barbara Göbel y Gloria Chicote, 105-125. La Plata: Instituto Ibero-Americano de Berlín / Universidad Nacional de La Plata.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Grupo Musicultura. 2011. "É possible outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI". En *Música / Musicología y Colonialismo*, coordinado por Coriún Aharonián, 159-179. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Gray, Judith. 2002. "Performers, Recordists, and Audiences: Archival Responsibilities and Responsiveness". En *Music Archiving in the World*, editado por Berlin Gabriel and Artur Simon, 48-54. Berlín: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Harris, Verne. 2015. "Spectres of Archive and Liberation". *IASA Journal* 44: 8-13.
- Jameson, Fredric. 2005. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Johnson, Birgitta J. 2012. "Gospel Archiving in Los Angeles: A Case of Proactive Archiving and Empowering Collaborations". *Ethnomusicology Forum* 21 (2): 221-242.
- Landau, Carolyn. 2012. "Disseminating Music amongst Moroccans in Britain: Exploring the Value of Archival Sound Recordings for a Cultural Heritage Community in the Diaspora". *Ethnomusicology Forum* 21 (2): 259-277.

Landau, Carolyn y Janet Topp Fargion. 2012. "We're All Archivists Now: Towards a More Equitable Ethnomusicology". *Ethnomusicology Forum* 21 (2): 125-140.

Lévi-Strauss, Claude. 1994. *El pensamiento salvaje*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Lobley, Noel. 2012. "Taking Xhosa Music out of the Fridge and into the Townships". *Ethnomusicology Forum* 21 (2): 181-195.

Mengel, Maurice. 2015. *The Archaeology of an Archive: Uses of Knowledge at the Institut de Etnografie si Folclor in Bucharest*. Tesis de doctorado en musicología, Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Osborne, Thomas. 1999. "The Ordinariness of the Archive". *History of the Human Sciences* 12 (2): 51-64.

Rouget, Gilbert (con la colaboración de Jean Schwarz). 1970. "Transcrire ou decrire? Chant soudanais et chant fuegien". En *Echanges et Communications: Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60 anniversaire*, vol. I., editado por Jean Pouillon y Pierre Maranda, 677-706. París-La Haye: Mouton.

\_\_\_\_\_. 1976. "Chant Fuégien, consonance, mélodie de voyelles". *Revue de Musicologie* 62 (1): 5-24.

Ruskin, Jesse. 2006. "Collecting and Connecting: Archiving Filipino American Music in Los Angeles". *Pacific Review of Ethnomusicology* 11: 1-15.

Schaeffer, Jean-Marie. 2012. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Biblos: Buenos Aires.

Seeger, Anthony. 1999. "Happy Birthday, ATM: Ethnographic Futures of the Archives of the 21st Century". *Resound* XVIII (1): 1-10.

Vega, Carlos. [1944] 1998. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Velody, Irving. 1998. "The Archive and the Human Sciences: Notes Towards a Theory of the Archive". *History of the Human Sciences* 11 (4): 1-18.

Wegner, Ulrich. 2007. *World Map of Music. The Edison Phonograph and the Musical Cartography of the Earth*. Berlín: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.

Ziegler, Susanne. 2006. *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Textdokumentationen und Klangbeispiele*. Berlín: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.

**R**