

Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado

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

Un archivo sonoro puede ser considerado un saber inacabado y fragmentario. En la conformación de ese saber participan diferentes tecnologías, discursos y epistemologías. Asimismo, intervienen advertida o inadvertidamente decisiones de carácter estético y orientaciones ideológicas. En este artículo se reflexiona sobre estos temas tomando como casos dos conjuntos de registros sonoros: los realizados en varios sitios de Argentina por el científico alemán Robert Lehmann-Nitsche entre 1905 y 1909 y los efectuados en Tierra del Fuego (Argentina y Chile) por los investigadores Charles Wellington Furlong, Martin Gusinde y Wilhem Koppers entre 1907 y 1923.

Palabras clave: archivo sonoro, saber, discurso, estética, ideología, Argentina

Abstract

A sound archive can be considered as an unfinished, fragmentary knowledge. Different technologies, discourses and epistemologies take part in the emergence of this knowledge. Moreover, aesthetic decisions and ideological orientation become involved in both conscious and unconscious manners. The aim of this paper is to reflect on these topics from two cases: the recordings made by German scientific Robert Lehmann-Nitsche in Argentina between 1905 and 1909, and those made by researchers Charles Wellington Furlong, Martin Gusinde and Wilhem Koppers in Tierra del Fuego (Argentina and Chile) between 1907 and 1923.

Keywords: sound archive, knowledge, discourse, aesthetics, ideology, Argentina

En estas páginas procuro discurrir sobre algunas singularidades presentes en diversos tipos de archivos a partir de la experiencia de trabajo con dos fondos documentales tipificados como “archivos sonoros”. Uno de ellos se constituye en torno a las grabaciones realizadas en varios sitios de Argentina por el científico alemán Robert Lehmann-Nitsche entre 1905 y 1909, y el otro a partir de las grabaciones efectuadas en Tierra del Fuego por los investigadores Charles Wellington Furlong, Martin Gusinde y Wilhem Koppers entre 1907 y 1923¹. Después de más de cuatro décadas de discusión sobre múltiples cuestiones referentes a los archivos, vigorizada y diversificada con la irrupción de la llamada era digital, el vocablo “archivo” seguramente anima la presencia de sentidos divergentes en la mente de los lectores. Por consiguiente, con el propósito de establecer un punto de partida desde el cual reflexionar sobre el tema y a los fines de desarrollar una argumentación coherente, comienzo por esbozar una definición inicial sobre el término “archivo” que resalta un conjunto de propiedades a las que me refiero con posterioridad. Esta definición, surgida de un juego tan dialéctico como enigmático entre la sedimentación de los saberes aprehendidos en los textos de otros estudiosos y mi propia experiencia, es retomada a lo largo del artículo con el propósito de ser ampliada y fortalecida mediante una argumentación más consistente y a través de alusiones a los mencionados archivos.

El despliegue de esta definición preliminar se lleva a cabo mediante la enunciación de cuatro postulados en el tiempo presente del modo indicativo. Debe destacarse que el empleo de este tiempo y modo verbales responde al anhelo de lograr una comunicación directa de las ideas y de ninguna manera a la pretensión de alcanzar enunciados incuestionables. Asimismo debe subrayarse que el confinamiento de la indagación a cuatro postulados no pretende agotar las perspectivas desde las cuales el asunto puede ser abordado; sin duda existen muchos otros aspectos que contribuyen a definir un archivo y que merecen ser puestos sobre el tapete aunque queden circunstancialmente excluidos de este escrito. En otras palabras, lo que sigue es un ejercicio de enunciación de ideas un tanto dispersas y en ebullición que no puede ni pretende evitar un sesgo de parcialidad y mucho menos eludir la condición provisional de lo que postula.

Con el vocablo “archivo” me refiero a un saber asociado a un conjunto de documentos habitualmente multi-situado y heteróclito, el cual remite, por obra de una comunidad de estudiosos y/o un grupo de instituciones, a una persona, un área geográfica, una época, un hecho relevante, un tema o a alguna otra variable. Este conjunto cobra materialidad e institucionalidad principalmente mediante un artilugio discursivo de autoría compartida, de carácter discontinuo y fragmentario, que en algunos casos logra movilizar en una misma dirección recursos humanos, económicos y tecnológicos. Asimismo, tanto en su gestación como en su posterior estructuración, siempre inconclusa, siempre en proceso de negociación, no solo intervienen de forma explícita o implícita decisiones de orden científico sino también determinaciones de carácter estético e ideológico. De esta

¹ Ambas investigaciones fueron realizadas fundamentalmente en el Archivo de Fonogramas de Berlín y, en menor medida, en el Instituto Iberoamericano de la misma ciudad y contaron con subsidios del DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) y de la Fundación Alexander von Humboldt –Thyssen-Humboldt-Kurzzeitstipendium für Gesellschaftswissenschaftler aus Lateinamerika. Expreso mi agradecimiento a todas las instituciones nombradas y en especial a los colegas del Archivo de Fonogramas por brindarme su indispensable ayuda e inquebrantable hospitalidad y a Barbara Göbel, directora del mencionado Instituto, por sus comentarios sobre este artículo.

delimitación se desprende que al abordar el asunto no me refiero a una institución con nombre, una o varias localizaciones, prestigio o desprestigio en cuanto a la cantidad y accesibilidad de sus documentos, presencia de investigadores, etc., si no a algo más cercano a un saber que tiende a estructurarse, aunque nunca lo logre de manera concluyente, en torno a lo que comúnmente denominamos fondo documental, colección o legado. En ocasiones, los estudiosos que nombran, evalúan y administran estos conjuntos de documentos creen ilusoriamente estar frente a una totalidad cohesionada².

El archivo es un saber de carácter discursivo

Una de las particularidades de los archivos sonoros gestados en las primeras décadas del siglo XX³ es que el saber que expresan sobre la parcela de eso que llamamos “realidad” a la cual están dirigidos, suele conformarse en dos instancias: una durante la cual las expresiones sonoras se fijan mediante la grabación y otra en la cual se analizan. En ocasiones la brecha entre estas instancias es abismal; el nexo entre ellas puede interpretarse mejor como una dislocación que como una cesura, de lo cual se infiere parcialmente la impronta fragmentaria o discontinua que poseen los archivos. Así sucedió, por ejemplo, con el saber inaugurado por las grabaciones efectuadas en Tierra del Fuego alojadas desde hace varios años en el Archivo de Fonogramas de Berlín. Los artífices de estas grabaciones fueron el explorador y militar norteamericano Charles Wellington Furlong, quien tomó entre los años 1907 y 1908 cantos y locuciones verbales de aborígenes selknam (ona) y yagan con un fonógrafo Edison y 13 cilindros de cera; el misionero y antropólogo alemán Martin Gusinde, quien grabó en 1923 un vocabulario y diversos cantos de aborígenes alakaluf, selknam y yagan con 30 cilindros de cera; y su colega y correligionario Wilhem Koppers quien presumiblemente registró en 1922 cantos y expresiones verbales de aborígenes alakaluf y yagan con 33 cilindros⁴.

La tecnología de grabación, representada en este caso por el fonógrafo y los cilindros de cera, presidió la primera instancia de conformación del archivo sonoro fijando de una vez para siempre una de muchas posibles realizaciones de cada uno de los cantos fueguinos. Todo el desarrollo posterior de este archivo, es decir, el desarrollo de la instancia de análisis de la cual participaron estudiosos de distintas latitudes y escuelas, se llevó a cabo a partir de este hecho fundacional. A la fijación le siguió un juego gnoseológico que rápidamente convirtió “las grabaciones de los cantos fueguinos” en “los cantos fueguinos”

² Sobre algunos contenidos de esta delimitación reverbera el pensamiento de Michel Foucault expresado en *La arqueología del saber* (2002 [1969]), en particular su definición del concepto de “archivo”. Foucault utiliza este término para designar “[...] sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización) [...]” (169) el archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas la bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es *el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*” (171) (resaltado en el original).

³ Estos archivos, actualmente denominados en el ámbito de los especialistas como “historical sound sources”, incluyen también documentos no sonoros.

⁴ Aún no se ha podido constatar si los cilindros que se encuentran en el Archivo de Fonogramas de Berlín rotulados como “Koppers Feuerland” fueron grabados por Koppers o por Gusinde o conjuntamente por ambos. Recordemos que esas grabaciones se realizaron durante un viaje llevado a cabo por los dos misioneros.

en sí mismos. Dicho en otros términos, el análisis de las grabaciones se efectuó mayormente ignorando o invisibilizando la presencia del fonógrafo, al amparo del mito de que el analista se encontraba frente a las expresiones fidedignamente fueguinas y no frente a versiones que habían sido tomadas en circunstancias particulares y con un dispositivo creado en un ambiente tecnológico específico, manipulado por sujetos que buscaban algo que, respecto a su exotividad, ya estaba prefigurado en sus mentes. El fonógrafo, si bien era un dispositivo limitado en cuanto al tiempo de grabación y a la posibilidad de modificar su ángulo de captación, facultaba al colector a decidir dónde, qué y a quién grabar además de determinar cuándo empezar y terminar un registro, como también decidir conservar o desechar una toma. Como he manifestado en otro trabajo (García 2011b), algunos de sus usuarios creían que el fonógrafo permitía una reproducción diáfana. Hoy, con el beneficio que otorga la distancia temporal que nos separa de la era de esa tecnología, podemos decir que en realidad el fonógrafo era un dispositivo creado en un ambiente tecnológico, acústico y estético signado por una ideología del progreso y de la complejidad que alimentaba el imaginario sonoro eurocéntrico sobre un mundo considerado “exótico” y “remoto”. No obstante, para la argumentación que aquí se expone, el dato más significativo consiste en que este dispositivo permitió congelar una de muchas manifestaciones posibles de cada una de las expresiones sonoras para ser transcrita y/o analizada por un estudioso diferente al colector.

El discurso etnomusicológico⁵ fue el medio que prevaleció en la segunda instancia de la constitución del saber sobre los cantos de Tierra del Fuego. En el marco de una extendida fascinación por la lingüística en sus más variados desarrollos, estudiosos enrolados en diversas disciplinas se esmeraron en señalar la base discursiva del conocimiento. Entre ellos, fue Michel Foucault quien con mayor sistematicidad y vehemencia se refirió al poder generativo del discurso. En su libro *La arqueología del saber* (2002) postuló que “el discurso es otra cosa distinta del lugar al que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano” (60), resaltando de esta manera la facultad del discurso para constituir un nuevo saber, o nuevos objetos, más que para predicar sobre “cosas” preexistentes al sujeto enunciante. En una dirección convergente con Foucault, aunque más interesado en la naturaleza poética de la historiografía, Hayden White ha expresado que “...el pensamiento permanece cautivo del modo lingüístico en que intenta captar la silueta de los objetos que habitan el campo de su percepción” (1998: 11). Ciertamente el saber etnomusicológico sobre los cantos fueguinos se constituyó mediante una acumulación discontinua de enunciados técnicos cuyos responsables no fueron los colectores sino fundamentalmente Erich von Hornbostel, Jorge Novati, Alan Lomax y Gilbert Rouget, quienes ensayaron sofisticados procedimientos de representación y análisis.

El musicólogo alemán Erich von Hornbostel, director del Archivo de Fonogramas de Berlín entre 1905 y 1933, fue quien realizó los primeros análisis de los cantos fueguinos (Hornbostel 1913, 1936, 1948 y 1986). Su discurso, claramente sesgado por una perspectiva comparativa que privilegiaba la dimensión sonora de la música, rotuló los

⁵ Empleo este término de manera genérica para referirme a la labor de los estudiosos de la llamada “Escuela de Berlín”, comúnmente conocida como musicología o musicología comparada, y de todos quienes posteriormente continuaron estudiando los cantos fueguinos.

cantos de Tierra del Fuego como “música primitiva”, una expresión que por muchos años nutrió el imaginario europeo sobre el extremo sur del continente americano y permitió justificar el registro, almacenamiento y estudio de dichas manifestaciones sonoras. Con posterioridad, el etnomusicólogo argentino Jorge Novati efectuó un estudio de los cantos selknam (1969-1970), en el cual, renuente a emplear el término “música primitiva”, postuló que estas expresiones estaban indisolublemente asociadas a manifestaciones míticas y rituales sin mediación de intenciones estéticas en su hechura y ejecución. Asimismo creyó encontrar en la supuesta ausencia de frases conclusivas la razón por la cual varios exploradores y estudiosos –como el propio Hornbostel– habían caracterizado a estas expresiones como “monótonas”⁶. Hay que destacar que al asignar ese tipo de juicios a las expectativas auditivas de quienes expresaron con palabras sus impresiones y no a la música en sí, Novati evitó caer en un razonamiento esencialista que aún hoy se encuentra muy extendido y arraigado. Sin embargo no logró dejar de reproducir una perspectiva colonialista que prefiguraba al otro cultural por medio de la carencia de un atributo en relación con los que poseía el sujeto que miraba, escuchaba y analizaba: según su análisis los cantos fueguinos no respondían a motivaciones estéticas. Por su parte, el etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax estudió los registros tomados por Furlong a aborígenes selknam y yagan⁷ con el propósito de definir lo que él llamaba el “estilo musical”, lo cual debía efectuarse, según el autor, a partir del estudio comparativo de los cantos de diferentes pueblos. Fascinado por el supuesto carácter primitivo de las culturas y los cantos fueguinos, Lomax creyó hallar similitudes entre el estilo musical de los selknam y yagan y entre ellos y otros estilos hallados en las costas del Pacífico de América del Sur y de América del Norte, concluyendo que el estilo del canto fueguino podía ser considerado como un estilo amerindio prototípico –“proto-typical Amerindian type”. Finalmente, el etnomusicólogo francés Gilbert Rouget⁸ (1970 y 1976) analizó unos pocos segundos de un canto selknam grabado por Anne Chapman en comparación con un canto mandinga de Sudán⁹. A través del empleo de gráficos producidos con tecnología en boga en la época, como el stroboscopo y el sonógrafo, y de las habituales transcripciones musical y lingüística, Rouget desplegó un estudio en dos niveles, uno relativo a la acústica y otro a la emisión vocal. En el primer nivel destacó en el canto selknam la presencia de acentos, la modulación de la intensidad, una fuerte importancia del timbre vocálico, la interdependencia de la altura de las notas con el timbre vocálico, entre otros aspectos. En el segundo nivel resaltó la presencia de un tono glotal elevado, una presión sub-glotal baja, una laringe elevada, una velar subida, cavidades faríngea y bucal reducidas, etc. Resulta sorprendente cómo Rouget logró esfumarse detrás de un análisis técnico y supuestamente aséptico efectuado sobre unos pocos segundos de un solo canto. El término que mejor patentiza la imagen que este autor proporcionó al saber etnomusicológico del canto selknam es el de “segmentación”: la expresión vocal fue segmentada de modo tal que al final del procedimiento analítico no es posible restituir una nueva totalidad. De esta

⁶ Ver al respecto García (2010).

⁷ El resultado de su análisis aparece en una publicación de Anne Chapman (1972).

⁸ Con la colaboración de Jean Schwarz.

⁹ Si bien los trabajos de Rouget no abordan ninguno de los registros generados por los colectores sobre los cuales se centra este trabajo, es pertinente tenerlos en cuenta debido a que efectivamente contribuyeron a la conformación del saber etnomusicológico sobre la música fueguina.

manera, su tecnicismo a ultranza no sólo le permitió a él mismo desaparecer como sujeto sensible si no también borrar de su discurso a los propios creadores de esos cantos¹⁰.

En síntesis, un discurso técnico, discontinuo aunque de circulación fluida entre quienes lo produjeron, mayormente apático a la información no sonora e insensible a la inclusión de algún rasgo de humanidad de los propios creadores de los cantos, generó un saber mediante la invención de un objeto llamado “los cantos fueguinos”. Esta invención o reinención etnomusicológica de la música fueguina se hizo, como ya fue expresado, a partir de la fijación de un conjunto de cantos efectuada por los colectores con la tecnología del fonógrafo y los cilindros de cera. Aunque este saber abrevó fundamentalmente de los procedimientos obsesivos y pretendidamente asépticos de la etnomusicología, también se alimentó de discursos provenientes de viajeros, militares, misioneros, antropólogos y otros interesados en las culturas y la geografía de Tierra del Fuego. Martin Gusinde, uno de los colectores y autor de la monumental obra *Die Feuerland Indianer* (1931-1939), fue quien ofició de nexo, de manera directa o indirecta, entre los discursos del marino Robert Fitz-Roy, el naturalista Charles Darwin, el misionero Thomas Bridges, el lingüista y etnólogo Wilhelm Schmidt, los colectores Charles Wellington Furlong y Wilhem Koppers, la antropóloga Anne Chapman, y los etnomusicólogos mencionados, muy particularmente, Erich von Hornbostel¹¹. Este círculo de interés, mediante una operatoria discursiva, logró generar un saber conformado por un objeto de estudio –“la música de los fueguinos”–, tópicos –“los fueguinos no tienen instrumentos musicales”– e imágenes estereotipadas –“los fueguinos representan a las poblaciones más primitivas”. Asimismo supo generar líneas de investigación que aún permanecen abiertas a nuevas intervenciones.

El archivo constituye un conjunto de enunciados discontinuos de autoría compartida

Efectivamente, desde la perspectiva que estoy adoptando, un archivo se conforma con un conjunto de enunciados nunca completamente cerrado y siempre abierto a variadas y discontinuas intervenciones, por lo tanto, como ya fue dicho, más que ser definido como una suma de documentos puede ser visto como un saber en proceso. El carácter discontinuo de los archivos aparece claramente en el concepto de “arqueología” de Foucault (2002) y también, aunque desde un punto de vista diferente, puede ser asociado a la idea de “crisis de la historicidad” tal como fue formulada por Fredric Jameson (2005), en términos de una ruptura de la cadena signifiante. Esta impronta procesual y fragmentaria es consecuencia de los diversos intereses y de las múltiples orientaciones teórico-epistemológicas que poseen los agentes intervinientes. Toda acción sobre un archivo, desde la nimiedad del cambio de posición de un documento dentro de un orden preestablecido, pasando por su digitalización, hasta la irrupción de una exégesis novedosa, es una intervención que contribuye a mantener activo el saber que expresa y a alimentar la dinámica de su nunca acabada estructuración¹².

¹⁰ En el ya mencionado artículo (García 2011b) desarrollo una argumentación más extensa sobre el análisis de Rouget.

¹¹ Me he extendido con mayor detalle sobre este asunto en otro trabajo (García 2010).

¹² Actualmente este carácter de los archivos parece empezar a ocupar un lugar destacado en algunos trabajos (ver por ejemplo Ernst 2006).

Un caso que puede ilustrar la multiplicidad de intervenciones que presentan algunos archivos es el que se constituyó a partir de las grabaciones de música popular y aborigen realizadas por Robert Lehmann-Nitsche en la Argentina entre 1905 y 1909. Este científico alemán grabó con un fonógrafo varios géneros de la música popular en la ciudad de La Plata –Provincia de Buenos Aires– y diversas expresiones verbales y musicales aborígenes –chorote, toba, wichí, chiriguano, mapuche y tehuelche– en distintos sitios de Argentina. Para llevar adelante esta tarea empleó aproximadamente 246 cilindros de cera que fueron enviados al Archivo de Fonogramas de Berlín por el propio colector con el propósito de que fueran preservados y analizados con los procedimientos musicológicos. Los cilindros, como otros documentos asociados a ellos, sufrieron desde su génesis diversas intervenciones. Al igual que sucedió con los cilindros de Tierra del Fuego, al finalizar la Segunda Guerra algunos de los de Lehmann-Nitsche quedaron en manos de las fuerzas soviéticas y con la Caída del muro de Berlín fueron restituidos al mencionado Archivo. El historiador argentino Juan Álvarez fue el primero en entrar en contacto con las grabaciones de Lehmann-Nitsche. En su libro *Orígenes de la música argentina* (1908) incluyó cinco transcripciones musicales de cantos toba, chorote y chiriguano aparentemente efectuadas a partir de registros que el colector había llevado a cabo en Jujuy. El mismo año se publicó en la revista *Anthropos* un artículo de carácter histórico del propio Lehmann-Nitsche sobre el canto y el arco musical de los tehuelche seguido de un estudio musicológico de Erich Fischer (1908). Aunque acotadas, hubo también referencias a las grabaciones de Lehmann-Nitsche en obras de otros musicólogos alemanes, tales como Erich von Hornbostel (*Demonstrationssammlung*¹³), Carl Stumpf (1911) y Christian Leden (1952). En 1971 la musicóloga argentina Pola Suárez Urtubey (2007) tradujo parcialmente los artículos ya citados de Lehmann-Nitsche y Erich Fischer. Un año después, Isabel Aretz (1972) informó sobre la obtención de copias de 179 cilindros de Lehmann-Nitsche con registros tehuelche y toba por parte del Instituto Interamericano de Etnomusicología de Venezuela. En 1975 apareció por primera vez un artículo dedicado a la colección de música popular con el título “Folklore Argentino de Roberto Lehmann-Nitsche”, escrito por Walter Guido, en el cual se informaba que al Instituto de Venezuela habían llegado la copia de la colección de cilindros de música popular y el microfilm de un manuscrito del colector con la transcripción de los textos de esas grabaciones. A comienzos de la década del 80 el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Argentina recibió del Archivo de Fonogramas de Berlín una copia parcial en cinta magnetofónica de la colección de música popular junto con dos manuscritos. En el año 2000, en una publicación conmemorativa de los 100 años del Archivo de Fonogramas se incluyó un canto chiriguano con comentario (García 2000). Posteriormente surgieron otras contribuciones que no incluyeron material sonoro (García 2004 y 2006), y cuando concluyó la digitalización de todos los cilindros se efectuó una edición comentada de los mismos (García 2009) y la edición parcial del manuscrito con los textos de música popular acompañada también de registros sonoros (García y Chicote 2008). La aparición de estas publicaciones produjo una mayor visibilización de los documentos dando lugar al acercamiento de nuevos investigadores.

Todas las intervenciones proporcionaron un incremento considerable de la permeabilidad y conectividad de los documentos. Es decir, a medida que más intervenciones se producían,

¹³Este manuscrito, editado por Georg List en 1963, no posee indicación de fecha. El registro más tardío que incluye es de 1912, aunque Susanne Ziegler (2004) considera que la obra probablemente haya estado en condiciones de ser empleada a principios de 1920.

más discursos se generaban y más nexos se establecían entre ellos y otros documentos, en especial con los que había recolectado y producido el propio Lehmann-Nitsche. Recordemos que este investigador no sólo recopiló música, sino también una gran variedad de manifestaciones no sonoras. En las instituciones que albergan su legado podemos encontrar: la conocida Biblioteca Criolla –un reservorio de impresos de literatura popular que circularon en Argentina, Chile y Uruguay a fines del siglo XIX y principios del XX–, manuscritos de varias de sus publicaciones, manuscritos inéditos –entre los que se destacan tres volúmenes con narrativas en mapuche y borradores con textos en idioma quichua, guaraní y chiriguano–, manuscritos de otros autores, fotografías tomadas durante sus expediciones a Tierra del Fuego, Patagonia, Chaco y Bolivia, tarjetas postales, cuadernos de campo, recortes periodísticos, documentación personal y una voluminosa correspondencia. Hubo asimismo otro tipo de intervenciones. Lehmann-Nitsche se fue de la Argentina en 1930 para regresar a su tierra natal e instalarse en el barrio de Schöneberg de Berlín, donde falleció en 1938. Durante la guerra su casa fue totalmente destruida y se presume que también con ella los documentos que allí se encontraban. Sabemos además que algunos documentos fueron donados o vendidos por su mujer a diversas instituciones y que un librero de Leipzig incluyó en un catálogo de venta varios de sus trabajos.

En síntesis puede decirse que el archivo de Lehmann-Nitsche constituye un saber de autoría compartida creado a lo largo de más de 100 años, cuyos autores no fueron sólo las personas que estuvieron frente al fonógrafo, sino también los investigadores que nos hemos acercado a su acervo y todos los demás sujetos que de una u otra manera han estado involucrados en las vicisitudes de su desarrollo. Como expresé en otro trabajo (García 2009), con diversos intereses y disímiles estrategias, todos hemos participado como co-autores de un saber que ya convertido en hipertexto lleva el nombre del científico alemán. Se trata de un hipertexto aún receptivo a nuevas intervenciones de distinta procedencia y finalidad, las cuales continuarán estableciendo de manera ininterrumpida novedosas conexiones centrípetas y centrífugas. Esta dinámica intervencionista opera con mayor intensidad sobre un eje paradigmático más que sobre uno sintagmático y aunque por momentos parece estabilizar o definir un saber, toda su impronta es tendencial. De esta manera el archivo se erige como un locus por el cual transitan sujetos con distinto poder de intervención y, por consiguiente, con capacidad diferencial para generar saberes con mayor o menor prestigio y durabilidad. En el juego de las intervenciones siempre hay voces que silencian a otras, voces cuyo propósito es des-silenciar, voces que callan, voces que denuncian; dimensión ésta de carácter ideológico abordada en el último punto.

El archivo es un saber estéticamente orientado

Todo archivo constituye un saber en el cual participan decisiones de carácter estético. La presencia de este tipo de decisiones puede advertirse en la labor realizada por Lehmann-Nitsche en Argentina. En 1906 este científico registró con 39 cilindros expresiones musicales y verbales de aborígenes toba, chiriguano, chorote y wichí, quienes se encontraban trabajando en la zafra del ingenio azucarero La Esperanza –San Pedro de Jujuy, Provincia de Jujuy. Perturbado por la diferencia de dinámica que presentaban los cantos shamánicos toba, recurrió a la invención de un dispositivo con el propósito de atenuar esa disparidad. Así explicó su experiencia:

“... me tomó totalmente de sorpresa el canto toba con un fortísimo al principio y un pianísimo inmediatamente después. Ya que al hombre no se le podía hacer entender que debía cantar cerca del embudo del fonógrafo en el pianísimo y a la inversa cuando la intensidad aumentaba, debí al principio mover el aparato, acercándolo y alejándolo de su boca según la intensidad. Más tarde, con la ayuda de una tercera persona, coloqué el fonógrafo en una mesa cuyas patas no se tambalearan tanto y así pude, al ir y venir con la mesa, atenuar la diferencia entre el fortísimo y pianísimo y hacer posible la grabación. De todos modos, y a pesar de que tales grabaciones fueron hechas sin defectos técnicos, las canciones toba se encuentran afectadas por esta reducción –de al menos un tercio– de la diferencia en la intensidad y por la inestabilidad de la mesa.”¹⁴

Como evidencia el relato, Lehmann-Nitsche practicó una modificación tecnológica creando algo así como un “fonógrafo móvil” mediante el cual le parecía factible regular la intensidad de las tomas en forma manual. Distintas razones pueden haberlo conducido a implementar ese dispositivo. En primer término podría especularse que el propósito fue lograr una grabación respetuosa de los mandatos estéticos emanados del medio musical del colector. En segundo término podría argumentarse que si bien la co-presencia del fortísimo y el pianísimo era algo aceptado en el medio musical al que pertenecía Lehmann-Nitsche – y creo que de hecho lo era–, en cambio, no era tolerado que éste fuese un recurso disponible para los llamados “pueblos primitivos”, interpretación que llama a considerar la dimensión ideológica del asunto. Por último, también cabe la posibilidad de que la finalidad fuera evitar la distorsión ocasionada por la emisión del fortísimo y así proveer “buenos” registros para el analista. Es evidente que de haberse dado cualquiera de las dos primeras hipótesis estuvieron implicadas orientaciones estéticas tanto en una como en la otra. No menos evidente resulta en la tercera, si se acepta que la sensación de distorsión es relativa y, por lo tanto, siempre involucra una decisión de carácter estético¹⁵. Cuán consciente fue Lehmann-Nitsche de la presencia de condicionamientos estéticos en la implementación de esta estrategia es algo difícil o tal vez imposible de saber.

Otro ejemplo ilustrativo de la dimensión estética de los archivos puede hallarse una vez más en el trabajo de Lehmann-Nitsche. Cuando en 1905 grabó expresiones vocales de la música popular cantadas con décimas –conjuntos de varias estrofas de 10 versos–, tales como los estilos y las milongas, fue necesario omitir varias estrofas debido a que excedían el tiempo de grabación de los cilindros –aproximadamente 3 minutos. No sabemos en manos de quién estuvo esta decisión, si del cantor o del colector, pero sí sabemos que en la mayoría de los casos fueron suprimidas estrofas intermedias. Este procedimiento seguramente estuvo guiado por el propósito de preservar cierta secuencia narrativa, es decir, se pretendió que la omisión de las estrofas no alterara el hilo narrativo que quien tomaba esta decisión creía encontrar en cada poema. No obstante, la elección de las estrofas a ser suprimidas sin duda constituyó un fallo orientado por preferencias estéticas.

Los casos someramente abordados, y otros que pondrán hallarse sin mayor obstáculo al hurgar en diferentes archivos y en varias instancias de su constitución, inducen a

¹⁴ Manuscrito perteneciente al Archivo de Fonogramas de Berlín.

¹⁵ Agradezco a mi amigo y colega Ulrich Wegner de la Universidad de Hildesheim por sus comentarios sobre este punto.

reconsiderar el significado del vocablo “recolección”, el cual parece prescribir la existencia de objetos completamente exentos de nuestra influencia, susceptibles de ser extraídos de los contextos a los cuales pertenecen, enajenados de sus creadores, alojados en recipientes – archivos digitales, cuadernos de campo, estantes, cajas, etc–, y aún así ser suficientemente invulnerables como para conservar las cualidades que poseían antes de nuestra intervención. Expresado de otra manera, el término “recolección” enmascara el hecho de que el procedimiento que designa pertenece por completo al orden de la representación y no al orden de la cosecha y el acopio; recolectar es enteramente un acto de representación orientado, condicionado o aún determinado, según las circunstancias, por varias fuerzas, entre ellas por una de carácter estético. Se trata de una fuerza proveniente de uno o varios paradigmas estéticos que nos instruyen sobre cómo establecer y emitir los juicios de valor. Estos paradigmas, cuya presencia revela la imposibilidad de representar al mundo desde un vacío estético, parecen operar de una manera cercana a cómo Althusser (1984) explicó el poder interpelador de la ideología¹⁶. En este sentido, la interpelación puede hacernos partícipes alternadamente de dos tipos de ficciones: una que invisibiliza la presencia de los mandatos estéticos procedentes del medio cultural al que pertenecemos y así inducirnos a creer que no hay nada de estético en algunas de nuestras acciones, y otra que, por el contrario, hace visibles dichos mandatos pero a la vez nos convence sobre su universalidad y nos sumerge a quienes estamos interpelados por un mismo paradigma estético en una especie de acuerdo pre-discursivo, el cual fue descrito de manera contundente por Terry Eagleton: “Es como si, antes de entablar cualquier diálogo o discusión, estuviéramos siempre de acuerdo, previamente 'moldeados' para coincidir; lo estético es, pues, esa experiencia de puro consenso sin contenido” (2006:156)¹⁷. En síntesis, quizás haya que considerar los archivos sonoros –y tal vez también otros tipos de archivos- en los términos en los cuales Hayden White se refirió a la historiografía y aventurar que si hay algo que él llamó “poética de la historia”, también es posible hablar de una “poética de los archivos” para resaltar la operatoria discursiva y estética que yace en la contingencia de su constitución.

El archivo expresa una ideología

Otras de las fuerzas que operan sobre los archivos es la ideología. Tal como se pone en evidencia en los casos brevemente abordados, ésta no puede ser fácilmente escindida de los paradigmas estéticos y mucho menos de los mandatos científicos. No obstante parece posible, al menos en algunas circunstancias, identificarla como un vector capaz de guiar la conformación de los marcos conceptuales y el empleo de ciertos procedimientos metodológicos. En distintos momentos de la conformación del citado archivo sobre Tierra del Fuego ha intervenido una fuerza ideológica que puede ser nombrada con el término “colonialismo”. Pero, ¿en qué reside la especificidad de una intervención colonialista sobre un archivo?, o dicho de otra manera ¿qué conceptos y procedimientos metodológicos

¹⁶ No desconozco las críticas que ha recibido la teoría althusseriana de la interpelación ideológica en manos de Stuart Hall (1985), entre otros. No obstante, considero que el carácter unidireccional, totalizador e inadvertido que por momentos le asigna Althusser a la interpelación ideológica, pueda ser más fácilmente hallable en una fuerza que podríamos llamar interpelación estética. Obviamente esta discusión escapa al alcance del presente escrito.

¹⁷ He desarrollado con mayor profundidad este tema en otros trabajos (García 2007 y 2011a).

resultan funcionales a u orientados por una ideología colonialista? Inspirado en las perspicaces reflexiones sobre colonialismo y capitalismo vertidas por Boaventura de Sousa Santos en su libro *Una epistemología del Sur* (2009), entiendo que en el plano del saber, una ideología colonialista propicia un proceso altamente asimétrico en el cual, a partir de la observación de una parcela de “lo real” imaginariamente localizada en los márgenes, un saber pretensiosamente profético y universalista –coronado con un halo de superioridad, cientificismo, razón y objetividad– genera efectos de dominación, invisibilización y mutilación. Imaginar, nombrar, descubrir, capturar, descontextualizar, analizar y explicar – o interpretar– son las acciones básicas que permiten generar esos efectos en el transcurso de la constitución de un archivo sonoro.

Para dominar¹⁸ un objeto lo primero que debe hacerse es imaginarlo: el colonialismo lo imagina distante, ajeno, diferente y tal vez amenazante, dando así lugar a un tipo de experiencia cuasi religiosa descrita por Rudolf Otto (1925), en la cual convergen sentimientos de fascinación y temor. De manera sucesiva o simultánea, el objeto debe ser nombrado: Erich von Hornbostel y sus colegas de la llamada “Escuela de Berlín” se encargaron con esmero de rotular las expresiones sonoras de Tierra del Fuego como “música primitiva” y a sus creadores como “pueblos primitivos”. Como dice García Gutiérrez “Denominar es demarcar [...] La demarcación, teorizada, suele introducir los conceptos de núcleos o centros y periferia, sean simples o concéntricas. Los primeros reclaman el poder, el significado, la relevancia. A las segundas se les atribuye la marginación” (2004: 18-19).

Asimismo, mediante diversos artilugios discursivos debe forjarse un evento que reafirme la centralidad del sujeto cognoscente, es decir, hay que describir el “encuentro” con el objeto en términos de descubrimiento. Sobre este aspecto Enrique Dussel argumentó que la idea de “descubrimiento” se generó desde un “Yo europeo” el cual instituía una potestad sobre el objeto –podríamos decir “sobre el trofeo”– en términos de “yo descubro, yo conquisto, yo evangelizo [...] yo pienso” (1988: 128). Como expresé en otro trabajo (García 2010), hasta no hace mucho tiempo, desde esa perspectiva procedían los oídos, los juicios de valor y la escritura de muchos estudiosos que abordaron el análisis de músicas no europeas, digamos con Dussel entonces que sus saberes se constituyeron desde acciones un tanto narcisistas: “yo escucho”, “yo evalúo”, “yo escribo”.

Otra instancia en la dominación del objeto es la captura; el objeto debe ser capturado, descontextualizado y trasladado al “centro de la civilización”, tal como sucedió con los registros sonoros efectuados por Koppers, Gusinde y Furlong. Ya en terreno propio, el objeto es presentado a la comunidad científica travestido de rareza y, fundamentalmente, es analizado y colocado en una trama explicativa o interpretativa mediante prácticas discursivas. En el marco ideológico colonialista la dominación del objeto requiere una violencia constante, siendo ésta la condición de posibilidad del objeto mismo. La violencia

¹⁸ Con el propósito de resaltar la dimensión ideológica del asunto empleo el término “dominar” en lugar de los vocablos “conformar”, “constituir” o “crear”, los cuales suelen usarse para dar cuenta del carácter procesual y a veces caprichoso del saber.

parece dirigirse con mayor virulencia hacia dos objetivos. Por un lado apunta a invisibilizar a los sujetos relacionados con las prácticas o las “cosas” que han sido “recolectadas”, o en el mejor de los casos a despojarlos de su condición histórica y sensible. Por otro lado, la violencia está orientada a mutilar las expresiones sonoras mediante una operatoria teórico-metodológica que debe gozar de buena reputación dentro de la disciplina en la cual se inscribe el objeto –por ejemplo el análisis musical. Sin duda un ejemplo claro de celebración y empleo a ultranza de este tipo de mutilación es el análisis de Gilbert Rouget del canto selknam (1970 y 1976) ya descripto. En conjunto, los procedimientos mediante los cuales se genera el archivo de Tierra del Fuego, y seguramente otros muchos, parecen propiciar un tipo de resultado al que Sousa Santos (2009) denominó “epistemicidio”¹⁹.

Epílogo

Esta reflexión, al igual que los archivos, estética e ideológicamente orientada y sobre todo inacabada, constituye un arrebato exogámico, un intento de pensar los archivos sonoros desde fuera de la etnomusicología, disciplina que habitualmente provee las condiciones de indagación y crítica para este tipo de escudriño. Aunque la etnomusicología no constituye un terreno clausurado para otras áreas del conocimiento ni presenta una contextura por completo homogénea, debe admitirse que su producción mira mayoritariamente a los archivos como un cúmulo de “cosas” que deben ser ordenadas en su materialidad. Al considerar el archivo sonoro como un saber inacabado, sujeto a condicionamientos estéticos e ideológicos, se abre un abanico de nuevos interrogantes dirigidos a desenmascarar los poderes que se ocultan detrás de su constitución y, sobre todo, a poner en primer plano las consecuencias de las intervenciones de los sujetos. Asimismo, esta perspectiva permite resaltar algunas características que han adquirido los archivos con la llegada de las tecnologías digitales, me refiero a la deslocalización, la hiper-conectividad y la descentralización –en términos de un acceso de baja restricción. Quedó demostrado en algunos casos que esta nueva impronta propicia un aumento exponencial de las intervenciones sobre los archivos constituyendo en torno a ellos saberes más polifónicos y aún más inacabados.

¹⁹ La identificación de las fuerzas ideológicas que en el pasado operaron sobre los archivos nos debería conducir a examinar las condiciones ideológicas actuales en cuyo marco se pueden dar nuevas intervenciones sobre los mismos archivos. Para llevar a adelante esa empresa lo primero que hay que destacar es que en las últimas décadas ha habido una rehabilitación e intensificación de los prejuicios coloniales mediante las cruzadas del gobierno norteamericano y sus aliados contra el mundo árabe y una serie de acciones xenófobas de las fuerzas más retrógradas de Europa hacia los inmigrantes provenientes principalmente de Latinoamérica, el Caribe, África y de varios países ex socialistas. La pregunta que debería responderse es si este contexto ideológico nos permite intervenir hoy en los saberes que se constituyen en torno a los archivos sin caer nuevamente en una posición colonialista.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Juan. 1908. Orígenes de la música argentina. S/d
- ALTHUSSER, Louis. 1984. Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- AERTZ, Isabel. 1972. “Colecciones de cilindros y trabajos de musicología comparada realizados en Latinoamérica durante los primeros treinta años del siglo XX”. Revista Venezolana de Folklore, segunda época (4): 49-65.
- CHAPMAN, Anne. 1972. Selk’nam (Ona) chants of Tierra del Fuego, Argentina. New York: Folkways Records.
- EAGLETON, Terry. 2006. La estética como ideología. Madrid: Trotta.
- ERNTS, Wolfgang. 2006. “Dis/continuities: Does the archive become Metaphorical in Multi-Media Space?” En: Wendy Hui Kyong Chun and Thomas Keenan (Eds.), New Media, old media. A History and Theory Reader, 105-124. New York, London: Routledge.
- FISCHER, Erich. 1908. “Patagonische Musik”. Anthropos III: 941-951.
- FOUCAULT, Michel. 2002 [1969]. La arqueología del saber. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- GARCÍA, Miguel A. 2000. “Song of a Chiriguano Indian from Bolivia, recorded by Robert Lehmann-Nitsche in San Pedro de Jujuy, Argentina”. En: Artur Simon y Ulrich Wegner (Eds.), Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Berlin: Museum Collection Berlin, Wergo.
- GARCÍA, Miguel A. 2004. “Robert Lehmann-Nitsche: entre el exotismo y la fascinación”. En: Grunwald, S.; Hammerschmidt, C.; Heinen, V.; Nilsson, G. (Eds.): Paisajes - Passages - Passagen. Homenaje a C. Wenzlaff-Eggebert. Sevilla: Universidades de Colonia –Alemania– Sevilla y Cádiz –España.
- GARCÍA, Miguel A. 2006. “Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lehmann-Nitsche”. Revista Argentina de Musicología 7: 35-51.
- GARCÍA, Miguel A. 2007. “Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux”. Runa 27: 49-68.
- García, Miguel A. 2009. Robert Lehmann-Nitsche. Walzenaufnahmen aus Argentinien 1905-1909. Grabaciones en cilindros de Argentina 4/5. Historische Klangdokumente. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin.
- GARCÍA, Miguel A. 2010. “Escuchar y escribir. Las músicas de Tierra del Fuego en los relatos de viajeros, misioneros y científicos”. En: Diana Fernández Calvo (ed.), Estudios de caso en la musicología actual: diferentes aproximaciones, Colección Música y Ciencia. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. En prensa.

- GARCÍA, Miguel A. 2011a. "Esbozos de la estética musical pilagá". Trans, Revista Transcultural de Música 15. En prensa.
- GARCÍA, Miguel A. 2011b. "Las músicas de Tierra del Fuego en su versión (etno)musicológica". En: Klaus Bodemer, editor. s/título aún. Berlín, Madrid: Vervuert. En prensa.
- GARCÍA, Miguel A. y Gloria B. Chicote. 2008. Voces de Tinta. Estudio preliminar y edición antológica de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. 2004. Otra memoria es posible. Estrategias descolonizadoras del archivo mundial. Buenos Aires: La Crujía.
- GUIDO, Walter. 1975. "Folklore Argentino de Roberto Lehmann-Nitsche". Revista Inidef 1: 72-90.
- GUSINDE, Martin. 1931-1939. Die Feuerland Indianer. Viena: Anthropos.
- GUSINDE, Martin. 1982. Los indios de Tierra del Fuego. Buenos Aires: CAEA.
- HALL, Stuart. 1985. "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates". Critical Studies in Mass Communication 2 (2): 91-114.
- HORNBOSTEL, Erich M. Von. 1913. "Melodie und Skala". Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 19: 11-23.
- HORNBOSTEL, Erich M. von. 1913. "Melodie und Skala". Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919 (19): 11-23.
- HORNBOSTEL, Erich M. von. 1936. "Fuegian Songs". American Anthropologist 38: 357-367.
- HORNBOSTEL, Erich M. von. 1948. "The music of Fuegians". Ethnos 13: 61-102.
- HORNBOSTEL, Erich M. von. 1986. Christian Kaden y Erich Stockmann (eds.), Tonart und Ethos. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- JAMESON, Fredric. 2005. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Buenos Aires: Paidós.
- LEDENEDEN, Christian. 1952. Über die Musik der Smith sund Eskimos und ihre Verwandtschaft mit der Musik der Amerikanischen Indianer. Kobenhavn: C.A. Reitzels Forlag.
- LIST, Georg (Ed.) 1963. Die Demonstrationssammlung von E.M. von Hornbostel und dem Berliner- Phonogramm-Archiv/The Demonstration Collection of E.M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm- Archiv. Indiana University, Archives of Folk & Primitive Music. Ethnomusicological Series. New York: Ethnic Folkways Library.

- LEHMANN-NITSCHKE, Robert. 1908. "Patagonische Gesänge und Musikbogen". *Anthropos* III: 916-940.
- NOVATI, Jorge. 1969-1970. "Las expresiones musicales de los selk'nam". *Runa* XII: 393-406.
- OTTO, Rudolf. 1925. *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente.
- ROUGET, Gilbert (con la colaboración de Jean Schwarz). 1970. "Transcrire ou decrire? Chant soudanais et chant fuegien, in *Echanges et Communications*". En Pouillon Jean / Maranda Pierre (Eds.), *Mélanges offerts á Claude Levi-Strauss á l'occasion de son 60 anniversaire*, vol. I. Paris-La Haye: Mouton. pp. 677-706.
- ROUGET, Gilbert. 1976. "Chant Fuégien, consonance, mélodie de voyelles". *Revue de Musicologie* 62 (1): 5-24.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur*. México: Clacso, Siglo XXI.
- STUMPF, Carl. 1911. *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.
- SUARÉZ Urtubey, Pola. 2007. *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: Educa.
- WHITE, Hayden. 1998. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ZIEGLER, Susanne. 2004. Erich M. von Hornbostel and the early publications of the Berlin Phonogramm-Archiv: Scientific versus commercial recordings. Paper presented at the 15. Meeting of the ICTM STGR, Historical Sources of Traditional Music. Schloß Seggau (Austria), 27.4. – 1.5.2004.