

ENTRE EL ARCHIVO Y EL ARCHIVISTA

RECONSTRUCCIÓN Y GESTIÓN DEL ARCHIVO SONORO DE CARLOS VEGA

BETWEEN THE ARCHIVE AND THE ARCHIVIST RECONSTRUCTION AND MANAGEMENT OF THE SOUND ARCHIVE OF CARLOS VEGA

Elina Adduci Spina | veolamusica@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Argentina

RESUMEN

El archivo sonoro fundacional del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega (INM) fue generado por Carlos Vega como un objeto de estudio para examinar y clasificar las músicas populares de Argentina y Latinoamérica. Las investigaciones musicológicas de Vega se han convertido en un objeto de análisis en sí mismo. Sin embargo, ni Vega ni sus sucesores han puesto especial atención en la reflexión de la praxis de producción y clasificación documental. El presente artículo indaga la política documental desarrollada por Carlos Vega con el propósito de proponer una metodología posible para la gestión de su acervo. En primer lugar, se estudian los modos de creación, catalogación y selección iniciados por Vega y continuados por el instituto. En segundo lugar, se expone una serie de estrategias adoptadas en pos del abordaje integral y procesual del archivo sonoro institucional del INM.

PALABRAS CLAVE

Archivo sonoro; patrimonio sonoro; musicología; Carlos Vega

ABSTRACT

The foundational sound archive of the Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega» (INM) was generated by Carlos Vega as an object of study to examine and classify the popular music of Argentina and Latin America. In turn, Vega's musicological research has become an object of analysis in itself. However, neither Vega nor his successors have paid special attention to the reflection of the praxis of documentary production and classification. Therefore, this article investigates the documentary policy developed by Carlos Vega in order to propose a possible methodology for the management of his collection. First of all, the modes of creation, cataloguing and selection initiated by Vega and continued by the institute are studied. Secondly, a series of strategies adopted in pursuit of the integral and procedural approach of the institutional sound archive of the INM is exposed.

KEYWORDS

Sound archive; sound heritage; musicology; Carlos Vega

En el transcurso de la primera mitad del siglo XX, Carlos Vega llevó a cabo, de manera pionera, trabajos de investigación y estudio de corte etnomusicológico en el marco del actual Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega (INM). Durante su gestión, entre 1931 y 1966, en la institución se realizaron setenta y tres proyectos de investigación —viajes de campo y sesiones de grabación— en los que se relevó lo que Vega identificaba como *melodías* del territorio argentino y latinoamericano. A partir de un enfoque musicológico, dichas *melodías* fueron coleccionadas mediante la metodología de la grabación sonora y la transcripción musical, clasificadas según su especie musical —danzas, canciones, aires instrumentales y varias— y asentadas en un libro de registro. Asimismo, las fuentes documentales producidas —discos instantáneos, cintas abiertas y cuadernos— fueron resguardadas para el posterior análisis y sistematización de la música allí registrada.

En el año 2020, a propósito del inicio del proyecto *Puesta en valor de los documentos vinculados a los viajes de campo realizados por Carlos Vega y equipo (1931-1965)*,¹ en el INM se conformó un grupo interdisciplinario de especialistas con el objetivo de continuar con las tareas de preservación del acervo institucional. En una primera instancia, las tareas de organización documental no estuvieron exentas de contradicciones, ya que se suscitaron diversas tensiones entre los principios de la archivística clásica y los criterios de ordenación conceptual propuestos por Vega. Mientras que la archivística se ocupa del tratamiento de los fondos integrados por documentos —es decir, soportes que contienen información inscripta—, la perspectiva de Vega desatiende la materialidad y clase del documento para focalizar en la individualización y clasificación de la *melodía* en un sentido abstracto.

El *principio de procedencia* (de Wallys, 1841) y *orden original* (Lehmann, 1881) constituyen la base de la archivística moderna en la medida en que guían cómo debe plantearse la organización documental de un archivo. Lejos de establecer una clasificación de tipo arbitraria, estos preceptos indican que los documentos producidos por una entidad no pueden mezclarse con otros y que deben disponerse de acuerdo con el orden orgánico dado por el productor. De este modo, la tarea del archivero no sería otra que la de recuperar y continuar ese orden establecido. No obstante, los archiveros a menudo trabajamos en entornos en los que ese *orden original* es en realidad una entelequia. Las funciones, misiones y coyunturas de las instituciones y las personas cambian con el paso del tiempo. Y con ello, cambian también las formas de producción, organización y selección documental. En consecuencia, la tarea del archivero, más bien, deviene en la búsqueda y reconstrucción del carácter procesual del archivo, atravesado por continuidades, discontinuidades y superposiciones de criterios. En los últimos años, a partir del denominado *giro archivístico*, la noción de archivo se encuentra en constante redefinición. Así, el modelo positivista que sostiene que el archivo es un organismo total, estable y racional es contrastado por nuevas teorías que promueven el develamiento de las condiciones de producción y las relaciones de poder. De esta forma, de manera paulatina, los documentos comienzan a abandonar su supuesto carácter objetivo, probatorio e inocuo para empezar a dejar entrever la mecánica del poder arcóntico (Derrida, 1997). En lo que respecta al

¹ El proyecto es coordinado por la autora y depende del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Para más información, véase Adduci Spina (2021).

estudio de los archivos sonoros etnográficos, Miguel Ángel García (2018a) plantea que las expresiones sonoras suelen recibir un tratamiento cosificador que —a través de operaciones de descontextualización, cuantificación y clasificación— invisibiliza su naturaleza efímera para atribuirle rasgos de carácter inmanente. Por lo tanto, expresa la necesidad de identificar la *condición archivo*, entendido en tanto dispositivo institucional que regula la enunciación en torno a la producción documental de un acervo.

El archivo sonoro fundacional del INM fue generado por Carlos Vega como un objeto de estudio para examinar y clasificar las músicas *indígenas* y *criollas* de Argentina y Latinoamérica. A su vez, la obra musicológica de Vega se ha convertido en un objeto de análisis en sí mismo. Sin embargo, ni Vega ni sus sucesores han puesto especial atención en la reflexión de la praxis de producción y clasificación documental. Por lo tanto, el objetivo del presente artículo es indagar la política documental desarrollada por Carlos Vega con el propósito de proponer una metodología posible para la gestión de su acervo. En primer lugar, estudiaremos los modos de creación, catalogación y selección iniciados por Vega y continuados por el instituto. En segundo lugar, expondremos una serie de estrategias adoptadas en pos del abordaje integral y procesual del archivo sonoro institucional del INM.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA POLÍTICA DOCUMENTAL DE CARLOS VEGA

En junio de 1930, Carlos Vega —quien ya había publicado sus primeros trabajos musicológicos en la prensa y se desempeñaba como adscripto *ad-honorem* en la Sección de Arqueología y Etnografía del Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia (MACN)— presentó el *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina* al Consejo Nacional de Educación. En el escrito, el musicólogo advierte sobre la pérdida del cancionero popular argentino —al que entiende como una parte fundamental de la identidad nacional—, por lo que sugiere su recolección y ordenación sistemática. La propuesta fue rápidamente aprobada, por lo que en 1931 Vega quedó a cargo del *Gabinete de Musicología Indígena* que se creó en el MACN. Hasta principios del año 1966, el musicólogo se desempeñó como director de esta institución que, a lo largo de su historia, fue modificando su nombre y pertenencia institucional hasta convertirse en el actual INM.

De manera temprana, Vega defendió la relevancia de la empresa a realizar por la falta de precedentes en la materia y por su valor nacionalista, estético y científico. Este último rasgo resulta fundamental porque la impronta científicista va a moldear la episteme de su labor como recolector, musicólogo y, por qué no, incipiente archivista. En un pasaje del proyecto, sostiene que

el espíritu de la canción popular no es una emanación abstracta irreductible, no; es, sujeta a la representación gráfica -a la notación- un ente «material» susceptible de análisis, y es posible aislar las características que determinan su coloración regional: fórmulas rítmicas, tópicos melódicos, desinencias, cadencias, escala, tonalidad (Vega, [1930] 1989, p. 284).

De este modo, plantea dos cuestiones bastante innovadoras para la época. En primer lugar, que la notación musical —y podríamos hacerlo extensivo a la grabación sonora— es una representación. Y, en segundo lugar, que a partir de la representación es posible darle materialidad a un patrimonio intangible para así poder sistematizar el conocimiento en torno al cancionero popular. Lamentablemente, Vega no hizo un desarrollo teórico de esta idea,² pero vale la pena rescatarla ya que, como plantea García (2018b), la etnomusicología tradicional suele desconocer la naturaleza representacional de su objeto de estudio.

El carácter representacional del registro sonoro alude a una metodología de producción documental mediada por fuerzas del orden ideológico, estético, político y tecnológico. Como es conocido, en sus investigaciones musicológicas, Vega analizó las músicas folclóricas a partir de la búsqueda de patrones. Pero lo interesante es que toda su teoría se basó en el estudio de las representaciones o fuentes documentales que él mismo produjo, recopiló y clasificó. Es decir, a partir de expresiones musicales materiales que concebía como especímenes que consideraba representativos de una especie musical. Si bien Vega es considerado uno de los padres de la musicología latinoamericana y tuvo a su cargo la formación de reconocidos musicólogos de la región, no se conocen al día de la fecha manuales o escritos en torno a su metodología propiamente archivística.³ De manera tal que, hasta que no aparezcan fuentes documentales al respecto, la política de construcción de datos que Vega desarrolló de manera institucional sólo puede ser reconstruida a partir del análisis de la misma producción documental y de la memoria oral de los trabajadores que intervinieron en el INM.

Durante el período en el que Vega estuvo a cargo de la institución, el INM realizó setenta y tres proyectos de investigación en los que se relevó las músicas, las danzas y los instrumentos musicales de casi todo el territorio argentino⁴ y de países como Bolivia, Perú, Chile, Paraguay, Estados Unidos y Venezuela. En el marco de cada proyecto, Carlos Vega junto a otros investigadores del instituto⁵ realizaron grabaciones sonoras, transcripciones musicales, dibujos de diseños coreográficos, fotografías, filmaciones, así como también relevaron información acerca de los músicos locales y adquirieron instrumentos musicales. De manera tal, que toda esa documentación fue conformando un acervo sonoro, fotográfico, textual, fílmico y de instrumentos que posteriormente fue sistematizado y clasificado en inventarios e índices que se convirtieron en las fuentes documentales de las investigaciones musicológicas.⁶ En lo que respecta a la pesquisa musical, Vega relevaba lo que de manera genérica denominaba *melodías*.

2 No obstante, es preciso señalar que la labor de transcripción y grabación a menudo está teñida por cierta idea de objetividad. En lo que se considera su último texto académico, Vega ([1965] 2012) reflexiona que la notación musical inauguró la intención musicológica pero que recién con la aparición de la grabación sonora —capaz de capturar la música sin intermediarios— el campo adquirió un cariz científico. Asimismo, en las fuentes documentales producidas, suele hablar de melodías coleccionadas, recolectadas o recogidas—conceptos que aluden a la extracción y compilación de algo dado—.

3 A excepción de *La escuela musicológica argentina*, que es un libro del año 1948 en el que Julio Viggiano Esain explica de manera esquemática el método de investigación e interpretación formulado por Vega.

4 Buenos Aires, Catamarca, Chaco, Córdoba, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, Jujuy, La Pampa, La Rioja, Mendoza, Misiones, Neuquén, Río Negro, Salta, San Juan, San Luis, Santa Fe, Santiago del Estero y Tucumán.

5 Isabel Aretz, Silvia Eisenstein, Elena Hosmann, Luis Felipe Ramón y Rivera, Iván René Cosentino y Jorge Novati son los musicólogos que, según el *Libro de registro de viajes*, intervinieron en los viajes y sesiones de grabación que tuvieron lugar durante la gestión de Carlos Vega.

6 El Reglamento del INM del año 1972 identifica este acervo como la Sección Archivo Científico de la División Archivo. Actualmente forma parte de la Sección Científico Técnica.

La tarea era efectuada a través de dos modalidades: la grabación y la toma directa. La grabación refiere al registro sonoro a través de un dispositivo mecánico, eléctrico o electromagnético; y la toma directa a la transcripción musical manuscrita realizada por el investigador. De esta manera, algunas melodías quedaron grabadas en soportes sonoros —discos instantáneos o cintas magnéticas— susceptibles de ser reproducidos bajo la acción de un equipo de reproducción; y otras quedaron codificadas en cuadernos de papel mediante un sistema de notación musical. Como explica Irma Ruiz (2023), al finalizar cada proyecto, Carlos Vega volcaba la información relativa al relevamiento de melodías en un libro foliado, actualmente denominado *Libro de registro de especies*. Por lo tanto, independientemente de la materialidad del soporte en el que fueron fijadas, todas las melodías fueron reunidas en un mismo inventario en el que son clasificadas según su especie musical.⁷ De esta manera, en términos documentales, la unidad conceptual es la melodía en un sentido abstracto, independientemente de si se encontraba fijada en un soporte sonoro o en papel. Asimismo, la jerarquización del contenido informativo por sobre el documento en sí se intensifica en la medida en que en las herramientas de descripción no suele haber mención a los soportes materiales.

Uno de los logros más destacables del INM es la preservación de la integridad de su acervo institucional. Sobre todo, si se tiene en cuenta que en el transcurso de más de noventa años el instituto atravesó cambios institucionales, mudanzas de edificio y crisis presupuestarias. Sin embargo, como plantea Ruiz (2023), el archivo de la Sección Científico Técnica nunca contó con un reglamento propio ni con personal con formación archivística. En consecuencia, las tareas de ordenación, descripción y conservación quedaron a cargo de los investigadores y a expensas de una metodología de trabajo desarrollada de manera *sui generis* por Vega.

Si bien el acervo se encuentra organizado, a lo largo de su historia fue objeto de distintos procesos de ordenación. Echando un vistazo a las diversas fuentes documentales [Figura 1 y Figura 2], se puede observar una superposición de códigos numéricos que dan cuenta de distintos tipos de inventarios que responden a diversos criterios, cuya lógica es difícil de desentrañar ante la ausencia de un manual o guía de organización documental. No obstante, como común denominador, es posible apreciar que las herramientas de descripción hacen hincapié en el contenido informativo en detrimento de la unidad documental física. Los números de inventario consignados en los documentos vinculados al acervo sonoro⁸ en su mayoría responden a códigos de melodías, y los que refieren a códigos de soportes —además de ser discontinuos y no contemplar a los cuadernos de transcripción musical— en realidad enumeran las caras de los discos [Figura 3 y Figura 4]. Indudablemente esta lógica se encuentra íntimamente relacionada con la metodología de trabajo de Vega, ya que la melodía se vislumbra como la unidad conceptual en tanto objeto de la producción documental, el estudio musicológico y el tratamiento archivístico. Esta operatoria es digna de ser analizada por dos cuestiones. En primer lugar, resulta novedosa la escisión teórica que hace entre el bien inmaterial y el material en un contexto archivístico. Conceptualmente, esta operatoria se aproxima a las nociones de *corpus mysticum* y *corpus mechanicum*

7 A partir de la información consignada en las fuentes documentales, para Carlos Vega las especies musicales se clasificaban en danzas, canciones, aires instrumentales y varias. Actualmente, en el ámbito del INM el concepto especie musical se homologa con el de género musical.

8 La misma situación ocurre con el acervo fotográfico, cuya unidad documental es la imagen.

acuñadas por el derecho de autor para nombrar a la obra y al objeto portante, respectivamente. Como plantea Haimo Schack (en Buitrago Díaz, 2014, p. 138), la existencia de una obra es independiente de su fijación o no fijación en un soporte. No obstante, la archivística moderna es una disciplina cuyo objeto de estudio es el fondo documental y la unidad mínima de descripción es el documento. Más de sesenta años después del inicio de los trabajos de Vega, la IFLA ([1997] 2015) identificó en los *Requerimientos Funcionales para Registros Bibliográficos* las diferencias entre la obra, la expresión, la manifestación y el ítem, entendidos como los distintos tipos de entidades intelectuales y materiales que pueden convivir en un recurso bibliográfico y archivístico. En segundo lugar, la omisión de la fiscalidad del documento en las herramientas de descripción a menudo conlleva dificultades en la identificación del acervo. Esto es porque al no existir una relación unívoca entre la melodía y su soporte,⁹ se torna complejo establecer las relaciones de correspondencia entre una y otro.

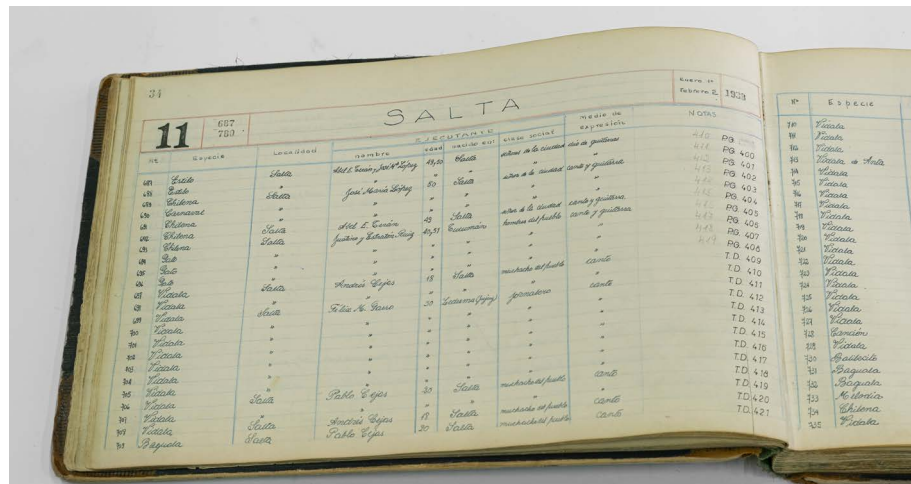


Figura 1. Libro de registro de especies. Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»



Figura 2. Fichas de fotografías. Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»

⁹ Una misma melodía puede estar subdividida en más de un soporte, un soporte puede contener más de una melodía, y una melodía puede estar copiada en una diversidad de soportes.



Figura 3. Soporte sonoro. Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»

MUSEO ARGENTINO DE CIENCIAS NATURALES "Bernardino Rivadavia"			
SECCION DE MUSICOLOGIA		ARCHIVO FONOGRAFICO	
NUMERO 30 1875	ESPECIE Estilos	NUMERO 31 1876	ESPECIE Estilos
EJECUTANTE Julio Armas	MEDIO DE EJECUCION Canto y guitarra	NUMERO 32 1877	ESPECIE Estilos
NOTAS		NOTAS	
GRABADO POR ISABEL ARETZ-THIELE		FECHA	

24

1875-76/24-33

Figura 4. Contenedor de soporte sonoro. Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»

EL PROCESO DE TRABAJO EN LA ORGANIZACIÓN DEL ARCHIVO DEL INM

Tras la muerte de Vega, el INM desarrolló distintos proyectos vinculados a la difusión, copiado y digitalización de las grabaciones sonoras.¹⁰ La priorización sobre el archivo sonoro en un instituto de musicología resulta absolutamente razonable. Sin embargo, tanto el énfasis puesto en ese recorte como la ausencia de una perspectiva archivística produjeron que las grabaciones sonoras quedaran un tanto desvinculadas de las transcripciones musicales. Por ese motivo, cuando en el año 2020 dimos inicio al proyecto *Puesta en valor de los documentos vinculados a los viajes de campo realizados por Carlos Vega y equipo (1931-1965)*, definimos abordar el archivo de la Sección Científico Técnica en su integridad. Para ello se diseñó un plan de trabajo en etapas que incluyó tareas de organización archivística, conservación, digitalización, catalogación y restauración digital sobre las cinco clases documentales: sonoro, textual, fotográfico, audiovisual e instrumentos musicales. Por cuestiones estratégicas y de conservación, en una primera etapa se avanzó con el tratamiento de los documentos vinculados al relevamiento de músicas e instrumentos musicales.

Durante las tareas de organización archivística se generaron algunas tensiones entre los criterios de ordenación planteados por Vega y los estándares archivísticos. Concretamente, en lo que respecta a la serie *Registros Sonoros*, los conflictos emergieron en torno a la identificación de la serie documental, la nominación del objeto archivístico, la confección de un inventario de soportes, y el diseño de un modelo documental para la catalogación.

a) Identificación de las series documentales

En el momento de identificar las series documentales que componen la Sección Científico Técnica del Fondo del INM, se produjo un intenso debate alrededor de los soportes sonoros —discos instantáneos y cintas abiertas— y los cuadernos de pautaciones —cuadernos de transcripción musical—. La divergencia material, el tratamiento diferenciado que durante los últimos años la institución les proporcionó y el sentido común, llevaron, en una primera instancia, a la individualización de dos series: *Soportes sonoros* y *Cuadernos de Pautaciones*. Sin embargo, en la medida en que la serie representa a un conjunto de documentos de carácter seriado, que es resultado de una misma actividad desarrollada de manera constante, no quedan dudas de que los discos, las cintas y los cuadernos forman parte de una misma serie documental. Esto es porque la actividad de Carlos Vega era el relevamiento de melodías y las mismas fueron intelectualmente compiladas en un mismo conjunto. Según la perspectiva archivística que se adopte, la reunión de soportes de distinta materialidad en una misma serie puede resultar incorrecta o correcta. Mientras que Antonia Heredia Herrera (1991) plantea que la serie no debería estar compuesta por documentos de distinto tipo, el Consejo Internacional de Archivos (2000) no expresa ningún tipo de restricción al respecto. De cualquier modo, el camino hacia el respeto del orden original dictado por la archivística nos indujo a conceptualizar la serie de manera integral, tal cual lo hizo Vega.

¹⁰ Para más información, véase Di Cione (2019).

b) Nominación del objeto archivístico

Una vez determinada la serie, su nominación trajo consigo nuevas controversias. Como hemos mencionado, la unidad conceptual desarrollada por Vega es la *melodía*. No obstante, de manera indistinta, muchas veces homologaba esta noción con la de especie, pieza musical, melograma y/o fonograma. Al respecto, Isabel Aretz (1986) advierte que, en su condición de *melodista*, Vega catalogó toda su producción como *melodías*, cuando lo más lógico hubiese sido que se refiriera a *piezas*. Asimismo, la acción del relevamiento fue definida a partir de distintos verbos: *recolectar*, *coleccionar* y *recoger*, expresiones que en la actualidad nos resultan problemáticas porque invisibilizan la impronta creadora del investigador. Por ese motivo, se optó por identificar a la serie con el nombre de *Registros Sonoros*. Somos conscientes de que esta decisión no está libre de polémica dado que el concepto de *registro sonoro* remite al universo de lo audible, y la serie también integra transcripciones musicales en papel. Aun así, en términos literales tanto la grabación como la transcripción no dejan de ser registros que dan cuenta de una sonoridad. Además, el reglamento del INM esquematiza la organización del archivo e indica que ambos conjuntos forman parte de una colección llamada *Documentación Musical*. Al respecto, Jacinto Torres Mulas (2001) plantea que es preciso considerar como documento musical a todo aquel cuyo contenido semiótico representa una realidad sonora. Por otra parte, la denominación de las *melodías* conllevó nuevas discusiones. Salvo casos puntuales, Vega no les otorgaba un título, ya que las identificaba a partir de un número de inventario, su especie musical, procedencia geográfica, ejecutante y/o medio de expresión. Y, por si fuera poco, es usual que una misma *melodía* sea identificada de manera distinta según la fuente documental que se consulte. Como por razones archivísticas e institucionales precisábamos bautizar cada *melodía* con un título, definimos individualizarlas a partir del/os nombre/s de la especie musical consignada en los documentos. Al tratarse de un título asignado por el archivista, cada término es encerrado entre corchetes, tal indica la norma archivística. De este modo, la elección del nombre de la serie y de las *melodías* dejó en evidencia dos cuestiones fundamentales. Por un lado, que no siempre hay un *origen archivístico* a reconstruir porque las políticas de construcción de la información se dan en el marco de procesos cambiantes. Por otro lado, ante la inadecuación de la terminología utilizada por la institución se hace preciso la intervención del archivista.

c) Inventario de soportes

En la tarea de elaborar el cuadro de clasificación del fondo documental del INM se hizo necesario establecer su volumen. Como el *Libro de registro de especies* sólo devuelve un listado de *melodías*, procedimos a confeccionar un inventario de documentos con el objetivo de relevar la cantidad de soportes —discos, cintas y cuadernos— que componen la serie *Registros Sonoros*. Si bien la contabilización de soportes podría parecer un cambio de paradigma en un instituto que históricamente se focalizó en las *melodías*, en realidad es un aporte que desde la archivística complementa el abordaje y tratamiento del acervo. A partir del nuevo inventario se pudieron establecer las relaciones entre las *melodías* y los soportes, así como obtener datos fundamentales para desarrollar los planes de conservación preventiva y digitalización.

d) Diseño de modelo documental

Con el objetivo de catalogar el acervo, procedimos a diseñar un modelo documental que pudiera equilibrar las necesidades del acervo del INM y las normas archivísticas. Para ello creamos un primer listado con los campos que creíamos esenciales, que fue complementado y homologado con una serie de estándares de catalogación de archivos, bibliotecas y documentos sonoros.¹¹ A tono con la lógica de la mayoría de los esquemas, en una primera instancia diseñamos una única ficha de catalogación a la que dividimos en siete áreas de descripción: Área de la Identificación, Área del Contenido, Área de la Producción, Área de la Mención de la responsabilidad, Área de la Descripción física —analógica—, Área de la Descripción física digital y Área de Notas. No obstante, dicha decisión entró en crisis al advertir que en una misma ficha convivían campos que describían entidades de distinta naturaleza. En los documentos de archivo tradicionales usualmente existe una relación unívoca e inequívoca entre el contenido informativo y el soporte. Pero en los documentos pertenecientes al universo de la reproductibilidad técnica, como los sonoros, las relaciones suelen ser más complejas. A menudo, una obra sonora posee características que nada tienen que ver con los atributos de su(s) objeto(s) portante(s). Esto es porque la materialidad de una obra sonora es variable y cambiante. Por lo tanto, definimos confeccionar tres fichas para catalogar y relacionar las tres entidades detectadas: registros, soportes físicos y archivos digitales. En consecuencia, ampliamos la descripción de la mera *melodía* que hacía Vega con la incorporación de la catalogación de los soportes físicos analógicos y/o digitales, a partir de una lógica más vinculada a la tradición bibliotecológica que a la archivística.

PALABRAS FINALES

El *principio de procedencia* y *orden original* de la archivística son directrices útiles en pos del respeto de la coherencia interna de los acervos. No obstante, a menudo, crean cierta idea ilusoria de que los archivos poseen un *orden original* a reproducir y continuar. Como casi todos los órdenes de la vida, las entidades de producción documental cambian con el paso del tiempo, y con ello también sus prácticas de gestión. Por lo tanto, la tarea del archivista deviene en un trabajo cuasi-arqueológico de reconstrucción y análisis de las sucesivas capas de sentidos y criterios en torno a la organización de los documentos.

Tal como hemos estado analizando, entre los años 1931 y 1966, Carlos Vega realizó en el INM estudios musicológicos que estuvieron íntimamente relacionados con sus tareas de producción, selección y organización archivística. La conceptualización de la *melodía* en un sentido abstracto como el objeto de la producción documental, el estudio musicológico y el tratamiento archivístico dio lugar al desarrollo de un método de archivo, alejado de los estándares de la época y por ello adelantado a su tiempo, que fue mutando a lo largo de más de noventa años de historia institucional.

Cuando en 2020 dimos inicio al proyecto de puesta en valor en curso, el gran desafío fue reconstruir ese itinerario de trabajo para poder ponerlo en diálogo con la

¹¹ ISAD-G, MARC-21, Reglas de catalogación de IASA, Norma Mexicana. Documentos Fonográficos - Lineamientos para su Catalogación (NMX-R-002-SCFI-2011) y PBCore.

normativa archivística vigente. En esa tarea nos topamos con problemas, obstáculos y contradicciones que pudieron ser sorteados gracias a un trabajo concienzudo que puso especial énfasis en la noción de proceso. El acervo del INM es parte de una institución que a lo largo de su historia fue concibiendo, ordenando y nombrando sus documentos según los criterios que consideró como los mejores. Y, en definitiva, nosotros, como parte de ese proceso, hoy somos quienes desde nuestro lugar tratamos de tomar las mejores decisiones posibles para su conservación y accesibilidad. Por ello, propendemos a establecer una nueva metodología de tratamiento archivístico que sea respetuosa con las experiencias históricas del INM, pero también nos permitimos incorporar elementos de las normativas internacionales que nos resultan operativos. En ese sentido, nuestra labor archivística se centra en la toma de decisiones que armonicen el pasado, el presente y el futuro del acervo en pos de su preservación.

REFERENCIAS

Adduci Spina, E. (2021). Sección Científico Técnica. Puesta en valor de los documentos vinculados a los viajes de campo realizados por Carlos Vega y equipo (1931-1965). *Música e Investigación*, (29), 261-265.

Aretz, I. (septiembre de 1986). Homenaje a Carlos Vega [Objeto de conferencia]. Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», Buenos Aires, Argentina.

Buitrago Díaz, E. (2014). Corpus mechanicum y Corpus mysticum. *Revista Iberoamericana de Derecho de Autor*, (14), 134-155.

Consejo Internacional de Archivos. (2000). *ISAD(G): Norma Internacional General de Descripción Archivística*. Ministerio de Cultura, Educación y Deporte de España.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.

Di Cione L. (2019). Administrar, catalogar y digitalizar. Informe de avance de ejecución del proyecto beneficiario de la I Convocatoria del Programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual en el Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega». *Música e Investigación*, (27), 159-183.

García, M. A. (2018a). La «condición archivo». Una reflexión sobre registros sonoros realizados por Martín Gusinde en Tierra del Fuego. En B. Göbel y G. Chicote (Eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina* (pp. 98-118). Universidad Nacional de La Plata, Instituto Iberoamericano de Berlín.

García, M. A. (2018b). ¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología. *Resonancias. Revista de investigación musical*, 22(43), 67-82. <https://resonancias.uc.cl/n-43/que-es-un-registro-sonoro-sobre-las-ilusiones-y-certezas-de-la-etnomusicologia/>

Heredía Herrera, A. (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. Diputación Provincial de Sevilla.

