



TRÁNSITO A LA VIRTUALIDAD: MUTACIONES DEL ARCHIVO SONORO Y SUS USUARIOS

Miguel A. García¹

Resumen: en el artículo se discuten algunas de las consecuencias que tiene la virtualización del archivo sonoro para la investigación. Con este propósito, me aboco a discutir un momento de la archivación que llamo “fiebre de la descarga”, el sistema de distribución continua a través de las plataformas comerciales de distribución de música – *streaming* –, el carácter ubicuo del registro sonoro – *sound file* –, el empoderamiento que adquiere el usuario final a través de la pantalla y las demarcaciones existentes entre archivos institucionales y no-institucionales. Para finalizar me refiero a un estado de deriva en la que entra el archivo en el entorno virtual y a la necesidad de repensar las nuevas condiciones de investigación que se generan en dicho entorno.

Palabras clave: archivo sonoro, entorno virtual, usuario final, *sound file*, pantalla.

¹ Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Investigador Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Director de *El oído pensante*. Algunos de los últimos libros: *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual* (editor, 2023), *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (coedición con B. Brabec de Mori y M. Lewy, 2015) y *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas* (2012). magarcia@conicet.gov.ar / switayah@yahoo.com.ar

PASSAGE TO VIRTUALITY: MUTATIONS OF THE SOUND ARCHIVE AND ITS USERS

Abstract: The article discusses some of the consequences of sound archive virtualization for research. With this purpose, I discuss a moment of archiving that I call “download fever”, the commercial music distribution through a continuous flow system called streaming, the ubiquity of the sound file, the empowerment that the end user acquires through the screen and the boundaries between institutional and non-institutional archives. Finally, I refer to a state of drift which the archive acquires when uploading in the virtual environment, and the need to rethink the new conditions of research in that environment.

Keywords: sound archive, virtual environment, final user, sound file, screen

TRANSIÇÃO PARA A VIRTUALIDADE: MUTAÇÕES DO ARQUIVO SONORO E DE SEUS USUÁRIOS

Resumo: Neste artigo abordam-se algumas das consequências que a virtualização do arquivo sonoro trouxe para a investigação. Com este intuito, dedico-me a discutir um momento da arquivação que designo “febre da descarga”, o sistema de distribuição contínua através das plataformas comerciais de distribuição de música – streaming – o caráter ubíquo do registo sonoro – sound file –, o empoderamento pelo usuário final através do ecrã/tela e as demarcações existentes entre arquivos institucionais e não institucionais. Para concluir, refiro-me a um estado de deriva no qual entra o arquivo no ambiente virtual, bem como à necessidade de repensar novas condições de investigação que emergem nesse ambiente.

Palavras-chave: arquivo sonoro, ambiente virtual, usuário final, sound file, ecrã.

Los archivos sonoros – musicales y no-musicales – se diferencian, por un lado, en cuanto a cómo sus registros están inscriptos – analógicos o digitales –, cómo son distribuidos –*offline* u *online* – y cómo son almacenados – en dispositivos de los usuarios, servidores web, etc. Por otro lado, se distinguen en cuanto al origen de los fondos que los sustentan y a los propósitos que persiguen quienes los administran, de manera tal que pueden reconocerse dos tipos: institucionales y no-institucionales². Sin

² Expresé algunas ideas sobre este asunto en la 3rd Conference of the Portuguese ICTM National Committee. University of Aveiro: INET-md (Liber|Sound) and SBIDM, Aveiro, 24 y 25 de mayo de 2023.

embargo, aunque esta clasificación es un punto de partida ineludible, por varias razones que serán expuestas, la situación es mucho más enmarañada de lo que ella hace suponer. A lo largo del artículo me abocaré a reflexionar sobre estas distinciones, sus intersecciones y las consecuencias que tiene la virtualización del archivo para los usuarios, las instituciones y, en particular, para la investigación sobre música y sonido. La reflexión comienza con una definición *ad hoc* del objeto de estudio: el archivo. Se trata de una definición pragmática y de corto alcance, es decir, limitada a las cavilaciones de estas páginas, aunque no por eso deja de reverberar en ella la pluralidad de sentidos que ha adquirido el concepto en las últimas décadas. A continuación, aunque resulte un tanto evidente, destacaré la necesidad de distinguir entre los modos de inscripción, distribución y almacenamiento del sonido, pues esta distinción permitirá poner en foco distintas prácticas de archivación. Seguidamente, me adentraré en algunas de las consecuencias de la virtualización del archivo sonoro: la fiebre de la descarga y el *streaming*, el carácter ubicuo del registro sonoro –*sound file*–, el empoderamiento del usuario final a través de la pantalla, y la porosidad de las demarcaciones existentes entre archivos institucionales y no-institucionales.

1. El concepto de archivo (una vez más)

Si el término “archivo” no se hubiera hinchado de tantos significados desde que Michel Foucault (1968 y 2002) lo relacionara con su teoría del discurso, Jacques Derrida (1997) lo vinculara con las pulsiones de vida y muerte, y el llamado *archival turn* lo catapultara al epicentro de la agenda de las humanidades, no sería necesaria hacer aquí ninguna aclaración. Pero lo cierto es que el término ha adquirido una amplia polisemia que no deja de nutrirse. Esta pluralidad de significados tiene un claroscuro: si por un lado enriquece el lenguaje pues incita a desenmarañar o juxtaponer sentidos, por otro, lo empobrece porque priva al concepto de una especificidad. Por esa razón es preciso hacer una delimitación, aunque sus bordes sean ineluctable y conscientemente inestables. Llamo “archivo sonoro” a todo conjunto de “fijaciones” sonoras, con cualquier tipo de inscripción – analógica o digital –, de soporte – cinta, LP, *sound file*, etc. – y de distribución o acceso –*online* u *offline*–, administrado por instituciones, empresas o individuos que sustentan políticas más o menos explícitas de preservación, clasificación – o curaduría – y accesibilidad. Desde este punto de vista, reservorios tan diferentes como lo son la Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España), el Berliner Phonogramm-Archiv, Spotify, YouTube, la colección de *files* que tiene un fan de jazz en su computadora, como la de LP de ópera que tiene otro en su casa, pueden

ser considerados archivos sonoros. Hasta aquí esta es una definición seca, pues solo delimita sus objetos – físicos y digitales – y señala algunas de sus propiedades. Resta explicitar que un archivo sonoro más que un conjunto de registros que preserva un pasado o un presente musical, es un reservorio que “habla” de sí mismo pues tiene inscriptos indicios de políticas, enfoques teórico-metodológicos, ideologías, usos tecnológicos, inclinaciones estéticas y aspiraciones de colectores, técnicos, archivistas, investigadores, usuarios, instituciones y empresas en relación con la creación y el procesamiento de sus documentos. En este sentido, el archivo es un sofisticado dispositivo de representación de los fenómenos que en la experiencia de sus creadores y administradores se presentan como expresiones sonoras. En tanto dispositivo de representación condicionado por una multiplicidad de variables, es a la vez un dispositivo de creación de conocimiento; un conocimiento sesgado y en movimiento que se disputa, y en el que confluyen y se sustentan diversos imaginarios sonoros³.

2. Modos de inscripción, distribución y almacenamiento

Así definido, el término “archivo” revela un alto nivel de generalidad. Eso no significa que todos los archivos sean semejantes, ni que hayan permanecido inmutables a lo largo del tiempo. Justamente dos sucesos, como fueron la digitalización del sonido y el advenimiento de las redes, han ocasionado una metamorfosis en sus estructuras y funcionamiento, y han incitado a revisar incesantemente las maneras en que lo definimos. En el campo del sonido, la comprensión de estos cambios requiere comenzar por distinguir los modos de inscripción, distribución y almacenamiento, y por estimar las transformaciones acaecidas en ellos durante las últimas décadas. Esta distinción apunta a cuestionar cierto reduccionismo que se produce cuando se sintetiza con el término “digitalización” una diversidad de transformaciones que tuvieron lugar en los usos del sonido. Si bien la digitalización fue la condición de posibilidad de esas transformaciones, no explica por si misma las consecuencias de un proceso complejo y cambiante que puede llamarse “virtualización”, el cual comprende fenómenos tales como el acceso al sonido mediante hipervínculos, plataformas, páginas web, etc., y la emergencia de nuevas prácticas de almacenamiento, comercialización, creación y escucha.

³ Sin duda, en esta definición reverberan ideas e interrogantes que han circulado entre distintos investigadores desde la aparición del libro *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* de Derrida (1997).

Una de las transformaciones más significativas con repercusión a nivel masivo que tuvo lugar en el modo de inscripción del sonido fue el pasaje del sistema analógico al sistema digital. A fines de la década de 1970, la inscripción digital del sonido permitió a las empresas Philips y Sony Corporation la creación del CD, el cual comenzó a comercializarse a principios de la década de 1980, junto con el lanzamiento del primer reproductor de Sony – CDP-101 *Compact Disc Player*. El CD, un formato grabable y copiable, junto con los reproductores portátiles y lectores de CD para dispositivos informáticos produjeron cambios en la producción, el almacenamiento, la comercialización, la distribución y la escucha de los registros sonoros, en los ámbitos comercial, institucional y personal. La unidad mínima del contexto tecnológico dominado por el CD, fue el *track*, una superficie discreta de inscripción sonora⁴ que en términos archivísticos y fonográficos almacena una canción, un discurso, la toma de un paisaje sonoro, una pieza instrumental, etc. Si bien el *track* puede ser agregado y desagregado con cierta facilidad – de un álbum, por ejemplo–, ambas cualidades se incrementaron significativamente con la llegada del *file – music file* –, una unidad de almacenamiento de *bytes* que no requiere un conocimiento experto para ser creada, movida, modificada y borrada. El MP3 fue – y probablemente sigue siendo – el formato de mayor uso y el que produjo un cambio cuantitativo en la distribución del sonido. Jonathan Sterne vio en el MP3 “un triunfo de la distribución” (2012).

El advenimiento del *file*, una unidad de almacenamiento de *bytes*, junto con la conexión de computadoras a nivel global a través de un lenguaje único que dio lugar, primero, al surgimiento de Internet y, posteriormente, a la *World Wide Web* y, en el año 2000, a la llamada en Web 2.0⁵, produjo cambios significativos en el modo de distribución del sonido – sin duda también en otros contenidos y servicios no-sonoros. En forma concomitante con la digitalización del sonido y los cambios acaecidos en su distribución, se produjeron transformaciones en el modo de almacenamiento. A partir de los años 80, comenzaron a sustituirse los soportes analógicos – distintos tipos de discos y cintas – por soportes digitales – DAT, CD, DVD, *minidisc*, memorias digitales y otros. Años más tarde, cuando la tecnología lo hizo posible, instituciones, empresas e

⁴ De acuerdo con Richard Pearce-Moses (2005), el *track* es: “(1). The path on which information is recorded. (2). A discrete segment of content in a sound recording; a cut; a band. [...] In phonograph records, the track (1) is a continuous spiral groove cut in the disk, and different tracks (2) are typically separated by a thin, visually distinct area. In compact discs, the track (1) is laid out in a continuous spiral. In magnetic tape, several tracks (1) are often laid down parallel to the length of the tape; they may be read or written simultaneously (parallel recording), one after another (serial recording), or in alternate directions (serpentine recording). Some magnetic tape formats use a helical scan with tracks (1) running diagonal to the length of the tape. (386)”

⁵ El desarrollo de la Web 2.0 habilitó a los usuarios a producir, modificar y compartir contenidos.

individuos comenzaron a subcontratar el servicio de almacenamiento, el cual pasó de realizarse en unidades propias a realizarse en los llamados servidores web, entre los que se encuentran los servidores de *streaming*.

3. La fiebre de la descarga y el *streaming*

Los cambios esbozados en el apartado anterior establecieron, a fines del siglo XX, un punto de inflexión en la archivación del sonido. Varios investigadores señalaron que por esa época la tecnología digital e Internet instigaron “*a general storage mania and a proliferation of both public and private archival practices*” (RØSSAAK, 2010, p 11). En el campo de la música, el advenimiento del formato digital de audio, el aumento de la capacidad de almacenamiento de los dispositivos personales y la piratería fueron los factores que dieron origen a algo que podría llamarse “fiebre de la descarga”. La innovación tecnológica que más impactó sobre este proceso fue el mencionado MP3, el cual incrementó y facilitó, como nunca antes había sucedido, nuestra capacidad para agregar, desagregar y distribuir sonido. La “fiebre de la descarga” comenzó a declinar con al surgimiento del sistema de distribución virtual del sonido y la imagen conocido como el *streaming* – o “sistema de transmisión en continuo”. Este implicó una suerte de transformación ontológica del registro sonoro: mediante la descarga el usuario ejercía algún tipo de posesión sobre él, en cambio con el *streaming* el registro dejó de ser un objeto – digital – que se poseía y pasó a ser un objeto al que se accede mediante el accionar de un *click* sobre un hipervínculo. A su vez, la llegada del *streaming* implicó un cambio en el almacenamiento: con la descarga los registros se almacenaban en dispositivos personales o institucionales, con el *streaming* el almacenamiento se realiza en servidores web controlados mayormente por las grandes compañías del sector. El filósofo Byung-Chul Han (2021) sintetizó este proceso de manera contundente: estamos transitando de la posesión de los bienes culturales a su acceso.

El pasaje de la posesión de los registros sonoros a su acceso está sucediendo en el marco de lo comenzó a llamarse “plataformización de la vida cotidiana”⁶. Esta expresión señala el hecho de que muchas de nuestras decisiones, adquisiciones y actividades se realizan en torno al empleo de plataformas de distinto tipo. El acceso y los usos de los registros sonoros – los musicales en particular – no son una excepción. Las plataformas más usadas para la distribución de música son interfaces programables creadas de acuerdo con políticas comerciales de manejo de datos.

⁶ Para una amplio desarrollo de este proceso de plataformización ver Anke and Bauriedl (2022).

Plataformas como Spotify, YouTube Music, Amazon Music, Apple Music, Deezer, Tidal y muchas otras, venden música y, a la vez, hacen extractivismo de información y generan publicidad personalizada. Nuestra relación con la música cada día más deviene en un práctica mediada por las plataformas, en la medida en que éstas son el entorno en el cual la música es creada, almacenada, escuchada, distribuida y comercializada. Como veremos, esta situación no solo tiene consecuencias para la mercantilización de la música y la cotidianidad de las personas, sino también para la investigación y lo que llamamos “archivo”.

4. La ubicuidad del *sound file*

Las plataformas y otros tipos de sitios ponen en evidencia el carácter ubicuo del registro sonoro –*sound file*–, es decir, exponen la presencia de un mismo registro en diferentes locaciones. Una búsqueda rápida del conocido tango *La cumparsita* (en la versión del Trío Irusta-Fugazot-Demare y su Orquesta Típica Argentina) da cuenta de su disponibilidad en un archivo institucional como lo es la Biblioteca Digital Hispánica –gestionada por la Biblioteca Nacional de España⁷–, en “archivos transaccionales” (Beer and Burrows, 2013) tales como YouTube⁸, Appel Music⁹, Amazon¹⁰, Spotify¹¹, SoundCloud¹², AWA.fm –servicio japonés de *streaming*¹³–, y en muchos otros tipos de sitios creados por fans y colectores. Esto significa que un mismo registro puede ser escuchado con diferentes compresiones, acompañado con diferentes metadatos e imágenes, bajo diferentes políticas de acceso –gratis o pago– y curaduría, con o sin extractivismo de datos, etc. Otra faceta de la mencionada ubicuidad consiste en la presencia de los registros que usamos para la investigación en los archivos transaccionales, como Spotify, Amazon y otros. Sorprendentemente es posible encontrar muchos casos de este tipo. Por ejemplo, canciones pertenecientes a rituales afroamericanos, como el candomblé, se encuentran en archivos institucionales¹⁴ y en archivos transaccionales como Spotify¹⁵ y SoundCloud¹⁶. En oportunidades, la circulación de estos cantos está –o debería estar– restringida, por tratarse de

⁷<http://bdh.bne.es/bnsearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=la+cumparsita&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=4>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=G37SVtw1MP8>

⁹ <https://music.apple.com/ar/album/la-cumparsita/467274153?i=467274214>

¹⁰ <https://www.amazon.com/-/es/Orquesta-T%C3%ADpica-Tr%C3%ADpica-Argentino/dp/B013XBSW48>

¹¹ https://open.spotify.com/album/47gWWAuUNXxh5jUCIBiCLM?si=h9DGO_vPThCFRpE9-JQl1Q

¹² <https://soundcloud.com/agustiniirusta/la-cumparsita>

¹³ <https://s.awa.fm/track/db85757c5507e59a0937>

¹⁴ <http://laced/etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>

¹⁵ https://open.spotify.com/playlist/7At1OEkgbwxAlgklnzk8eC?si=Ro__-wFkSXCBmFA7uxdxjw

¹⁶ <https://soundcloud.com/memoriasafroatlanticas>

expresiones integradas a procesos de iniciación y por estar vinculadas a seres no-humanos. Accesibles en archivos transaccionales, estos cantos se abren a intereses y prácticas no-rituales y son tratados como mercancía por la cadena de intermediarios que habitan entre su creación y sus usos. En consecuencia, los usuarios que con sus dispositivos acceden a ellos se convierten en prosumidores y devienen inadvertidamente en víctimas del extractivismo de datos como sucede con toda expresión musical gestada como una mercancía¹⁷.

5. El usuario final

En el entorno virtual, como fue visto, además de las plataformas comerciales se hallan otros tipos de archivos, tales como sitios personales y archivos institucionales – gubernamentales y no-gubernamentales. Estos últimos, los institucionales, se ven conminados a ofrecer sus colecciones sonoras – muchas de ellas digitalizadas *ad hoc* – en acceso *online*. Esta pluralidad de archivos hace del entorno virtual un universo sonoro desordenado en cuanto a sus objetos y en constante expansión en cuanto a los roles de los usuarios. El carácter expansivo y desordenado o no centralizado de objetos digitales ha sido señalado por varios autores. Entre ellos, Wolfgang Ernst (2002 y 2006) ha acuñado el neologismo *anarchive*, de uso extensivo entre los teóricos del área, para indicar la descentralización que presenta el entorno virtual en términos de estructura y almacenamiento – o memoria. Con respecto a los roles de los usuarios, en los ámbitos de la digitalización y la virtualidad han surgido nuevos actores con diversas experticias y funciones. Además de los programadores, diseñadores, administradores, analistas, ingenieros y otros técnicos asociados a la informática, el entorno virtual se ha poblado de *bloggers*, *youtubers*, *influencers*, clientes, subscriptores, usuarios finales, etc. Como el sonido es algo omnipresente en dicho entorno, casi todos ellos tienen alguna incumbencia en la administración de registros y archivos sonoros. Particularmente, a los fines de comprender aspectos centrales de esa administración y de la forma actual que está adquiriendo el archivo, resulta necesario dirigir la mirada hacia el llamado usuario final. Su particularidad consiste en que no posee la pericia de un técnico, pero sabe cómo insertar *inputs* para obtener la información que busca. Se trata de un navegador competente en el manejo de *software* y plataformas, y en el empleo de cajas negras para aislar y así neutralizar aquello que excede su saber. De alguna manera, es un actor omnipresente. Por un lado, está como destinatario y habita el imaginario de los

¹⁷ Agradezco a María Teresa Gil de Muro (CONICET, Argentina) por haberme alertado de la presencia de estos cantos en diferentes plataformas.

informáticos y archivistas que diseñan y administran las bases de datos. Por otro lado, constituye el rol que ocupa la mayoría de las personas que emplean un navegador web. Entre esa mayoría se encuentran los investigadores e investigadoras que, diestros navegadores y creadores de cajas negras, recurren al entorno virtual en búsqueda de información. Un interrogante clave para los fines de este artículo es saber cómo operan los investigadores devenidos en usuarios finales frente a la pluralidad de archivos que ofrece el entorno virtual. Una parte de la respuesta a este interrogante se encuentra en el uso de la pantalla.

6. La nube, la pantalla y el empoderamiento del usuario

Se suele imaginar que la mayor parte de los fenómenos a los que me he referido ocurre en “la nube”, expresión que oculta y en cierto sentido cubre con un manto de romanticismo la materialidad y voracidad del tecnocapitalismo. En realidad, la nube es una red de servidores que almacenan, procesan y venden datos y *software*. Muchos de los registros sonoros que usamos para la investigación se hallan en la nube, es decir, almacenados y controlados por algunos de los más de mil servidores localizados en distintas partes del mundo. Bajo la nube, para seguir jugando con la metáfora, se hallan los usuarios finales y entre ellos y la nube median distintos tipos de interfaces. Una de las interfaces más próximas a los usuarios finales es la pantalla: superficie de tareas múltiples disponible a la vista y al tacto. La actividad principal que se realiza sobre la pantalla consiste en insertar *inputs* y recibir *outputs*. Esta operatoria sobre la pantalla, básica y necesaria para acceder a cualquier tipo de bienes y servicios, inviste al usuario de un poder sobre el archivo que no posee fuera del entorno virtual. Su empoderamiento se genera básicamente porque la interfaz gráfica de la pantalla permite visualizar y manipular varios archivos al mismo tiempo. Por ejemplo, los resultados de una búsqueda rápida del tango *La cumparsita*, interpretada por el *Trío Irusta-Fugazot-Demare y su Orquesta Típica Argentina*, pueden ser visualizados en más de 20 ventanas abiertas a la vez – completas y minimizadas –, es decir, el acceso a más de 20 archivos sonoros de distinto tipo – institucionales no-institucionales – se encuentra a distancia de un clic sobre una sucesión de íconos. Asimismo, simultáneamente pueden abrirse otros sitios para completar los metadatos que suelen ser escasos en las plataformas comerciales. Si bien este es un escenario habitual en la cotidianeidad de las personas que buscan información en Internet, tiene consecuencias excepcionales para las investigaciones que requieren acceso a archivos sonoros. Como fue dicho, permite al investigador, que en el sistema de roles del entorno virtual ocupa el lugar de usuario

final, empoderarse en relación con el acceso y la manipulación de datos. Gracias a la tecnología, como nunca había sucedido, el investigador puede armar su propio archivo en la pantalla, convertirla en el archivo de los archivos¹⁸ y accionar sobre ella una serie de comandos que le permitirán, de acuerdo con las posibilidades que ofrece cada sitio y la conectividad y tecnología que disponga, descargar y comparar registros, ampliar metadatos, desagregar *files* y volver a agregarlos en un nuevo conjunto – como puede ser una *playlist* –, compartir información con otros usuarios, etc. Si bien este “archivo sonoro del usuario” puede ser reconstruido mediante la conservación de los hipervínculos de cada sitio, tiene una dimensión efímera debido al cierre de sitios, a la constante incorporación de registros a los archivos existentes, la progresiva virtualización de archivos institucionales, la creación de archivos privados y a los cambios tecnológicos y de políticas comerciales o institucionales. De alguna manera, el poder del usuario para gestionar un archivo a la medida de sus necesidades relativiza cierta desazón existente sobre el carácter caótico del entorno virtual expresada con términos tales como el ya mencionado *anarchive* (Ernst, 2013) y los de *anarchival society* (Jacobsen, 2010) y anarchivismo (Tello, 2018), pues el desorden deviene en orden personalizado. Aunque hay que admitir que se trata de un orden perteneciente al acontecimiento, al “aquí y ahora” del usuario que no existe más allá de su pantalla.

7. Las demarcaciones entre archivos institucionales y no-institucionales

El juego con archivos que el usuario efectúa en su pantalla mediante el uso de hipervínculos tiene aun otra consecuencia: la dilución de los límites entre distintos tipos de archivos. Si el concepto de modularidad – o “estructura fractal” – que Lev Manovich (2005) utiliza para caracterizar los llamados “nuevos medios” tiene algún fundamento, lo encuentra justamente en el carácter discreto de los “objetos” – archivos, *files* y metadatos – que el usuario emplea para darle forma a un archivo ajustado a sus necesidades y, principalmente, en la maleabilidad que los *files* y metadatos presentan para ser desagregados, agregados, copiados y distribuidos. En un archivo con locación y objetos físicos o digitales no-virtualizados, es el archivista el agente de esa modularidad, pues es quien tiene la potestad de cambiar los registros de estante o de

¹⁸ Israel Márquez, en su estudio de la función de la pantalla, se refiere a este fenómeno de la siguiente manera: “Este despliegue de ventanas en coexistencia puede verse también como una multiplicación de pantallas dentro de la propia pantalla de ordenador (la ventana no deja de ser una forma metafórica de designar la pantalla), que actuaría de este modo como una especie de metapantalla capaz de englobar dentro de sí una serie de (sub)pantallas de diferente contenido y utilidad” (2015, p. 220).

memoria y de definir su orden. En el medio virtual la potestad de relocatear los objetos se extiende al usuario, quien, además, puede en muchos casos descargar y almacenar esos documentos en sus dispositivos personales. Asimismo, como fue expresado en varios puntos de este artículo, dado que la tecnología permite una navegación transversal, el usuario puede reunir en la pantalla registros sonoros provenientes de distintos tipos de archivos y hallar en cualquiera de ellos insumos para su corpus de estudio.

Este escenario conduce a efectuar varias observaciones: a) gradualmente los archivos sonoros institucionales están dejando de ser el centro de muchos proyectos de investigación en las áreas de la etnomusicología, musicología, estudios de música popular y otras; b) varios corpus de estudio están siendo conformados con registros alojados en plataformas comerciales como Spotify, YouTube, SoundCloud, etc.; c) esas plataformas resultan más versátiles para buscar, escuchar, enviar y descargar *files* que los sitios de los archivos institucionales; d) habitualmente los metadatos ofrecidos por esas plataformas son muy escasos en comparación con los archivos institucionales, pero esta carencia puede remediararse sobre la pantalla misma recurriendo otras fuentes; e) los archivos no-institucionales paulatinamente se van haciendo más confiables porque la información que proveen puede rápidamente ser chequeada en otros sitios sin que el usuario se mueva de su silla; f) el usuario final probablemente comience a reclamar a los archivos institucionales la misma versatilidad que encuentra en los no-institucionales y g) si esto sucede, los archivos institucionales con acceso *online* deberán transformarse en dirección a los diseños y funciones que poseen los no-institucionales.

8. La deriva del archivo. A modo de conclusión

Las ideas aquí reunidas conforman una agenda tentativa para pensar algunas de las consecuencias de la virtualización del archivo sonoro. En el marco de una compulsiva datificación de la cultura y de un acceso a Internet que en algunos sectores de la población tiende a la masividad, varios de los fenómenos que he descripto han sido naturalizados, es decir, su proximidad y rutinización los han mantenido al margen de toda crítica e, incluso, del asombro. El acto de hacer clic sobre un hipervínculo y acceder a un registro sonoro o a un catálogo con millones de productos, ya no sorprende a nadie. Sin embargo, hay razones para desadormecer la capacidad de asombro frente al hecho inexorable de la virtualización de los archivos sonoros. La principal razón es

que la virtualización ha cambiado su carácter y ha hecho surgir un nuevo gestor: el usuario final. Esto significa que el archivo desarrolla una vida diferente más allá de las instituciones que están plataformizando sus colecciones, más allá del orden que le dan a sus registros, de la coherencia y cohesión que le impregnan y de la metadata que le adjuntan. El archivo es ahora producto de un conjunto de datos que aparece y desaparece, que se metamorfosa en la pantalla de cada usuario, que no se rige por una ley que fija lo que puede ser enunciado como sentenció Foucault, que se escabulle en alguna medida al gobierno de las instituciones y de las empresas que lo comercializan. La virtualización lleva al archivo a un “estado de deriva”, delineado por las voluntades de los usuarios, en puja con las instituciones, las empresas y sus pares.

Probablemente, este fenómeno no esté contemplado por todas las instituciones que en estos momentos están embarcadas en digitalizar y poner *online* sus colecciones sonoras. Si bien el usuario final está en su agenda como destinatario y en algunas de ellas como prosumidor, en tanto está habilitado para consumir y agregar datos, es poco probable que esté contemplado que pueda reunir en su pantalla un ordenamiento de registros de muy distinto tipo – comerciales, *commercial field recordings*, *field recordings*, etc. – de acuerdo a una coherencia que responde a sus necesidades. La tecnología de la pantalla y la capacidad de desagregación y agregación del *sound file*, como he intentado fundamentar, le permite al usuario conformar un conjunto coherente con *files* provenientes de fuentes regidas por distintas coherencias y políticas de acceso – resulta evidente que en este sentido no es lo mismo YouTube que el archivo sonoro del Musée de l'Homme¹⁹.

La virtualización del archivo sonoro invita a retomar y redireccionar las discusiones que circulan entre los especialistas. En principio, debería integrarse a la discusión que tiene lugar en torno al orden y desorden que presenta el entorno virtual, efectuada en derredor de los citados conceptos de *anarchive*, *anarchival society* y anarchivismo, un nuevo tópico: la coexistencia de una pluralidad de ordenamientos efímeros realizadas por los usuarios. Si, como expresé en el punto 1 de este artículo, el archivo lleva inscriptos indicios de políticas, enfoques teórico-metodológicos, ideologías, usos tecnológicos, inclinaciones estéticas y aspiraciones de sus usuarios y administradores, ahora el desafío consiste en saber si el usuario final, empoderado para generar en su pantalla su propio ordenamiento de registros, también deja indicios de su intervención. Sin duda el tránsito de los archivos a la virtualidad abre la agenda en dirección a una segunda etapa del llamado “giro archivístico” que debería poner en el

¹⁹ <https://archives.crem-cnrs.fr>

centro de las discusiones a los usuarios y los usos, tanto recomendados como no previstos, de los incesantes desarrollos tecnológicos relacionados con los registros sonoros.

Bibliografía

ANKE, Strüver.; BAURIEDL, Sybille (eds.). *Platformization of Urban Life. Towards a Technocapitalist Transformation of European Cities*. Verlag: Bielefeld, 2022.

BEER, David; BURROWS, Roger. Popular Culture, Digital Archives and the New Social Life of Data. *Theory, Culture & Society*, Vol 30, no. 4: 47-71, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta, 1997.

ERNST, Wolfgang. *Das Rumoren der Archive*. Berlin: Merve Verlag, 2002.

ERNST, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis. London: University of Minnesota Press, 2013.

ERNST, Wolfgang. Does the archive become metaphorical in multi-media space? En: Chun Wendy Kyong and Thomas Keenan (editors). *New media/old media: A history and theory reader*. New York: Routledge, p. 105-124, 2006.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2002 [1969].

FOUCAULT, Michel. Réponse à une question. *Sprit*, Vol. 71 (1968), pp. 850-874.

HAN, Byung-Chul. *No-cosas. Quiebres del mundo de hoy*. Buenos Aires: Taurus, 2021.

JACOBSEN, Kjetil. Anarchival Society. En: Røssaak, Eivind (editor). *The Archive in Motion*. Oslo: Novus Press, 127-154, 2010.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.

MÁRQUEZ, Israel. *Una genealogía de la pantalla*. Apple Books, 2015.

PEARCE-MOSES, Richard. *A Glossary of Archival and Records Terminology*. Chicago: The Society of American Archivists, 2005.

RØSSAAK, Eivind. The Archive in Motion: An Introduction. En: Røssaak, Eivind (editor). *The Archive in Motion*. Oslo: Novus Press, 11-26, 2010.

STERNE, Jonathan. *MP3. The meaning of a format*. Durham and London: Duke University Press, 2012.

TELLO, Andrés Maximiliano. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires y Madrid: Ediciones La Cebra, 2018.