

El fonógrafo: entre el registro etnográfico y el anuncio de lo radiofónico

The phonograph: halfway between the ethnographic record and the announcement of radio

Daniela González
 Universidad de Buenos Aires
 Buenos Aires, Argentina
 danabel.gonzalez@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
 Año IX, #17, Primer semestre 2017
 Buenos Aires, ARG | Págs. 199 a 214
 ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 2/3/2017 - Aceptación: 1/6/2017

Resumen:

A lo largo del entresiglo XIX-XX son creados múltiples dispositivos vinculados con la manipulación del sonido que participan en la conformación y desarrollo de los medios de comunicación masiva, al tiempo que inciden en la emergencia de ciertos campos de estudio. Una de estas creaciones es el fonógrafo, dispositivo que colabora con el surgimiento de la musicología comparada al permitir el registro y reproducción de músicas difícilmente aprehensibles mediante la audición y la notación musical. En este trabajo me propongo estudiar las particularidades de estos registros etnográficos a través del análisis de un conjunto de grabaciones realizadas con el fonógrafo de Robert Lehmann-Nitsche en la ciudad de La Plata en 1905 (nombrado por él colector como colección “Música Criolla”). A fin de indagar en las características enunciativas de dichos registros recurro a los conceptos propuestos por José Luis Fernández (1994) para comprender los modos de enunciación radiofónica, conceptos que permiten echar luz sobre el carácter novedoso de algunos de estos ejemplos.

Palabras clave: *fonógrafo, grabaciones etnográficas, musicología comparada, modos de enunciación radiofónica, entresiglo*

Abstract:

During the late nineteenth and the early twentieth century multiple devices capable of manipulating sound were created. These devices not only participated in the development of mass media but also helped to create some new disciplines. One significant creation was the phonograph, a device which had an important role in the emergence of Comparative Musicology as it allowed the recording and reproduction of music that was difficult to apprehend through listening and musical notation. In this paper, I intend to study the specificity of these ethnographic recordings by analyzing a set of them taken with Robert Lehmann-Nitsche's phonograph during 1905 in La Plata city. This set of recordings was named by himself as "Música Criolla" collection. In order to investigate the enunciative characteristics of these recordings, I use some concepts developed by José Luis Fernández (1994) to analyze the modes of radio enunciation. Profiting from these concepts I will be able to account for the novelty of some of these examples.

Keywords: *Phonograph, ethnographic recording, Comparative Musicology, modes of radio enunciation, late nineteenth and the early twentieth century*

Introducción

El entresiglo XIX-XX constituye un período complejo, marcado —entre otras cosas— por el efervescente avance científico y tecnológico. A lo largo de estas décadas son creados muchos de los dispositivos que resultan centrales para la conformación y desarrollo ulterior de los medios de comunicación de masas, así como también para el surgimiento de determinados campos de estudio.

Durante este período uno de los terrenos de creación prolífico es el que se asocia a la manipulación del sonido. Hasta entrado el siglo XIX la escucha acusmática¹ —la cual supone la disociación entre el sonido y la fuente que lo emite— se limitaba a las circunstancias de la vida cotidiana en las cuales determinados sonidos que se producían a distancias moderadas y en simultáneo al momento de la audición eran percibidos sin posibilidades de ver su fuente productora. En términos generales, la acción

1 Según Pierre Schaeffer, el concepto de "acusmático" proviene del "[n]ombre dado a los discípulos de Pitágoras que durante cinco años escucharon sus lecciones escondidas tras una cortina, sin verle, y observando el silencio más riguroso. Del maestro, disimulado a sus ojos, sólo llegaba la voz a los discípulos" (2003: 56) (En bastardilla en el original).

de escuchar música comprometía al sentido de la vista o, como mínimo, implicaba que las situaciones de ejecución y de escucha ocurrieran contemporáneamente en el tiempo. El surgimiento y desarrollo de las tecnologías de fijación y reproducción de sonido trajeron aparejados cambios profundos tanto en la situación de escucha como en la distribución y el uso del sonido —y en particular, de la música. Las consecuencias de estos cambios ejercieron una influencia significativa en ámbitos muy diversos.

Uno de esos ámbitos es el de los estudios musicológicos, hasta entonces centrados casi exclusivamente en el abordaje de músicas de tradición escrita o en aquellas de tradición oral plausibles de ser capturadas en una primera escucha y transcritas en el —ciertamente restrictivo— sistema occidental de notación musical. El fonógrafo brinda la posibilidad hasta entonces inédita de registrar cualquier música y volver a escucharla tantas veces como resulte necesario para su estudio² —permitiendo, incluso, que cualquier viajero pueda realizar una grabación y remitirla, con relativa facilidad, al especialista capaz de analizarla. Así, este invento y las posibilidades que ofrece, colaboran con el surgimiento de una disciplina específica, dedicada exclusivamente al estudio de las entonces llamadas músicas exóticas, denominada en un primer momento musicología comparada y más tarde etnomusicología.

En este trabajo me propongo indagar sobre las particularidades de las grabaciones etnográficas³ tempranas, esto es, de los registros fonográficos realizados en el campo por viajeros y/o estudiosos entre finales del siglo XIX y comienzos del XX y, posteriormente, remitidos a los archivos fonográficos para su guarda y estudio. Para esto, en primer lugar procuro recomponer los procesos que condujeron al surgimiento de este tipo particular de grabaciones, teniendo en consideración: las características del fonógrafo, el uso que se hace del mismo en el ámbito científico, su empleo en el campo de los estudios etnomusicológicos tempranos y la importancia del (meta)discurso académico referido a estas grabaciones. En segundo término, analizo un conjunto de grabaciones de géneros musicales de procedencia rural, realizadas con el fonógrafo del antropólogo e investigador alemán Robert Lehmann-Nitsche en la ciudad de La Plata

2 Es claro que, en un primer momento, no era posible realizar muchas escuchas sucesivas de un cilindro sin que el mismo se deteriorara por completo. Sin embargo, en los archivos fonográficos era moneda corriente, desde épocas muy tempranas, realizar múltiples copias que garantizaran la subsistencia del registro.

3 Cabe destacar que, además de las grabaciones etnográficas, también es posible encontrar en el actualmente denominado Archivo Fonográfico de Berlín otro tipo de grabaciones, conocidas como “cilindros experimentales” (*Experimentalwalzen*). Los mismos, como sugiere su nombre, contienen los registros empleados para realizar una serie de experimentos tendientes a discernir cuestiones relativas al color del sonido, las características de la palabra hablada y las particularidades sonoras de las vocales, entre otras cosas.

en 1905. Este conjunto de registros, nombrado por el colector como la colección *Música Criolla*, es enviado por él mismo al Archivo Fonográfico de Berlín para su estudio musicológico. Con la intención de indagar en las características enunciativas de estos textos —y en la potencial novedad que presentan algunos de ellos—, recorro a un conjunto de herramientas propuestas por José Luis Fernández (1994) para comprender los modos de enunciación radiofónica.

El fonógrafo

Nacido en un período de marcada efervescencia tecnológico-científica, en el cual la invención se encuentra a la orden del día, el fonógrafo constituye uno de los avances tecnológicos más influyentes en lo que refiere a la manipulación del sonido.

Según algunos autores, dicho invento surge del perfeccionamiento del denominado fonógrafo. Creado en 1855 por el francés Édouard-Léon Scott, este artefacto —dotado de una bocina o corneta— capta las ondas sonoras del ambiente. Las mismas hacen vibrar una membrana unida a una aguja o estilete que reproduce mecánicamente estos movimientos sobre el papel ahumado que recubre un cilindro en movimiento constante. Como resultado de este proceso se obtiene la representación gráfica de esas vibraciones.

Un antecedente de este artefacto —que adquiere protagonismo en los laboratorios de ciencias biológicas— es el quimógrafo. Creado en la década de 1840 por el fisiólogo alemán Carl Ludwig, este aparato anticipa algunas de las características fundamentales de los dispositivos posteriores. El quimógrafo se compone de un cilindro vertical —envuelto en un papel ahumado— que gira sobre su eje de manera uniforme. Sobre el mismo, una aguja registra gráficamente una serie de movimientos mecánicos— aunque, en este caso, sin la ayuda de una bocina. Este aparato encuentra un uso médico inmediato, siendo empleado como método —en un primer momento invasivo— para controlar la presión arterial y utilizándose luego para el registro de la respiración, los movimientos musculares e, incluso, de la palabra hablada (Kursell, 2011).

En 1878 Thomas A. Edison patenta el fonógrafo. El mismo explota, como sus predecesores, el principio mecánico por el cual las oscilaciones del aire causadas por las ondas sonoras se traducen en el movimiento solidario de una aguja —conectada a una membrana— que labra un surco helicoidal sobre un cilindro giratorio. Sin embargo, a diferencia de aquellos, este dispositivo no produce una representación gráfica del sonido sino un texto sonoro. Cuando la aguja recorre los surcos de un cilindro grabado,

genera vibraciones en la membrana a la cual está unida, vibraciones que, amplificadas por una bocina, devienen audibles.

En tanto dispositivo técnico —y al igual que el teléfono y la radio— el fonógrafo posibilita variaciones espaciales, al permitir el traslado de señales sonoras a sitios distantes —de modo tal que emisor y receptor no precisan estar en un mismo lugar⁴. Por otra parte, admite variaciones de tiempo (Fernández, 1994): suprime la separación temporal entre la producción de un texto y su emisión pero, a diferencia de la radio —en alguno de sus usos— y del teléfono, separa el momento de la emisión y el de la recepción.

La capacidad de transportar sonido —y con él, rasgos del referente— abre la posibilidad, como observa Fernández, “de introducir, en el universo de los vínculos comunicacionales mediatizados, la presencia de la voz” (1994: 28). Esta posibilidad desencadena cambios considerables y resulta novedosa en tanto las mediatizaciones hasta el momento no habían conseguido incorporar la presencia del cuerpo del emisor —presencia que resultaba casi excluyente del intercambio cara a cara. A diferencia de lo que ocurre con la imagen, la voz mediatizada “no es algo en lugar de algo” (Fernández, 2011), no es representación sino presentación misma de la voz, por lo que la mediatización deviene particularmente *delgada*.

La vida en el laboratorio: el fonógrafo como herramienta para la ciencia

Como otras creaciones de la época, el fonógrafo surge casi fortuitamente⁵, en un escenario histórico signado por la incesante experimentación científico-técnica. La autoría de este invento aún es motivo de debates y los usos que se le asignan son, al menos en sus primeros años, heterogéneos e, incluso, divergentes. Sirvan como ejemplo los sugeridos por el propio Edison (Videla, 2009), a saber: el empleo en muñecas parlantes y otros juguetes infantiles y la utilización del mismo para registrar música vocal o instrumental (siempre que se logre una mejora en la calidad de los cilindros). En el marco del laboratorio, en cambio, en donde

4 El traslado o transporte de ondas sonoras puede darse como consecuencia de: la conversión de las mismas en impulsos eléctricos capaces de mover el electrón que al final de un cable agita un parlante, su transformación en impulsos mecánicos que permitan la fijación y conservación del sonido en cilindros fácilmente trasladables o su difusión a través de ondas radiofónicas.

5 En relación con esto, Santiago Videla afirma que: “La invención del fonógrafo estuvo atravesada por la casualidad. Su inventor, según David Laining (1991), se encontraba trabajando para resolver cuatro problemas: crear un parlante para el teléfono, una máquina copiadora, una tecnología para desarrollar un telégrafo escribiente que permitiera el envío de cosas equivalentes al facsímil, y una forma de aplicar el teléfono a las necesidades de la empresa de correos Western Union. El resultado: un aparato pensado para grabar imágenes al final de la línea telefónica. Esas imágenes resultaron registros de la voz humana” (2009: 46).

el descubrimiento es adoptado casi inmediatamente, los usos que se postulan son otros. Vale destacar que, en este ámbito, el fonógrafo plantea un nuevo desafío para los investigadores quienes deben emplear también sus oídos en las tareas de medición y comparación (Kursell, 2011). A diferencia de lo que ocurre con el empleo del quimógrafo y/o del fonógrafo, el fonógrafo demanda el uso pleno de otra competencia: la auditiva. Probablemente porque esto requiere un cambio profundo —en tanto la vista era considerado casi inequívocamente el sentido “más confiable”— en un primer momento el fonógrafo se instala como una herramienta complementaria que, básicamente, ofrece un modo de verificación adicional de los datos registrados en el papel (Kursell, 2011). Sin embargo, en disciplinas como la musicología comparada, se consolida rápidamente como un instrumento capaz de proporcionar “pruebas fiables”⁶.

En lo que respecta a sus usos en el laboratorio, investigadores como el ingeniero Fleeming Jenkin y el físico James A. Ewing encuentran en el fonógrafo el instrumento capaz de resolver los interrogantes sobre el color del sonido que anteriormente habían ocupado a estudiosos como Hermann von Helmholtz y Robert Willis —precursores de la etnografía y sociolingüística empírica—, mientras que el fisiólogo alemán Franciscus C. Donders lo emplea como herramienta para estudiar cuestiones de inteligibilidad en la palabra hablada y susurrada (Kursell, 2011). Carl Stumpf, por su parte, realiza una serie de experimentos que persiguen comprender de qué manera influye la variación en la velocidad de rotación del fonógrafo al momento de grabar y de reproducir el sonido de las vocales. Esta preocupación lo introduce en el estudio sistemático del aparato en sí, conduciéndolo a la realización de una serie de experimentos comparativos entre los diferentes dispositivos de grabación disponibles y frecuentemente empleados para la realización de grabaciones etnográficas. Son, precisamente, las derivaciones de estos experimentos las que resultan de importancia para el desarrollo ulterior de la musicología comparada.

La musicología comparada y el fonógrafo

En 1900 Stumpf crea al interior del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín, lo que luego se denominaría Archivo Fonográfico. Con la grabación de la *performance* de un grupo de teatro tailandés llevada

6 Es interesante observar que, a diferencia de lo que ocurre con las grabaciones fonográficas destinadas al uso doméstico, que se encuentran, en un primer momento, sujetas a la lógica de la originalidad —y, por lo tanto, de la “falsedad” de la copia (Hitz y Kenny, 2002)—, las grabaciones etnográficas viven en la lógica de la reproducción. En los archivos fonográficos coexisten la necesidad de conservar estos registros y la de analizarlos, por lo cual desde sus inicios se realizan negativos metálicos a partir de lo que podrían considerarse los cilindros originales —conocidos con el nombre de “galvanos”— que permiten la realización de tantas copias como sean necesarias al tiempo que garantizan su preservación.

a cabo en el jardín zoológico de la capital alemana en septiembre de 1900 —y registrada en 20 cilindros de cera con un fonógrafo Edison— se da inicio a este importante archivo sonoro.

Uno de los ayudantes de Stumpf es el etnomusicólogo austriaco Erich M. von Hornbostel, figura central en la configuración y desarrollo de la musicología comparada. En sus trabajos, von Hornbostel expresa un particular interés por lo metodológico y establece vínculos estrechos entre el uso del fonógrafo y la posibilidad de desarrollo de la disciplina etnomusicológica. Con esto en mente, y enfocándose en la necesidad de sistematizar la tarea de grabación para obtener “registros confiables”, elabora —en cooperación con Felix Luschan— una guía en la que se detalla cómo debe ser empleado el fonógrafo en el campo para realizar grabaciones fácilmente utilizables por los analistas. Esta guía es entregada, junto con el dispositivo, a los investigadores y viajeros dispuestos a realizar grabaciones en el campo y a remitirlas al Archivo (Kursell, 2011).

Es interesante observar que entre las indicaciones precisadas en dicho escrito se encuentra la de etiquetar sonoramente los cilindros, esto es, grabar al comienzo del mismo la información sobre el grupo étnico o sujeto que interpreta la música y sobre el género a interpretar. La solicitud explícita de que esta información quede grabada y no escrita —y adjunta— tiene un fundamento práctico: las notas adicionales son propensas a extraviarse o a terminar agrupadas con el cilindro equivocado, fundamentalmente cuando este tiene que viajar de un continente a otro. Otra de las pautas establecidas por la guía es que, al iniciar la grabación, debe registrarse el sonido de un diapasón⁷ a fin de que quienes escuchen las grabaciones a posteriori puedan identificar con precisión la velocidad a la cual deben hacer girar el fonógrafo al reproducir el cilindro. La adición de esta marca permite, además, que los viajeros puedan decidir si realizar registros más extensos o registros de mejor calidad —en función del objeto a grabar—, al tiempo que habilita a otros investigadores a establecer comparaciones relativamente precisas entre diferentes grabaciones (Kursell, 2011).

Este (meta)discurso científico, muy presente en el quehacer de los investigadores de la época, orienta la grabación y la escucha de cilindros —esto es, la producción y la recepción de textos—, pautando algunos rasgos enunciativos. La tarea llevada a cabo por Lehmann-Nitsche en Argentina a comienzos del siglo XX, tarea que da por resultado una colección prolífica que contiene los más antiguos registros de algunos géneros musicales por él llamados criollos, no es realizada al margen de este discurso.

7 El diapasón es un dispositivo empleado para afinar voces o instrumentos musicales. El mismo puede consistir en una pequeña horquilla de acero o en un silbato que vibra a 440 Hz, dando el sonido de un la natural de la escala diatónica.

Las grabaciones de la colección “Música Criolla”

Robert Lehmann-Nitsche nace en 1872 en Radomitz, un pequeño poblado de la entonces provincia prusiana de Posen. Cursa estudios de grado en las Universidades de Friburgo y Berlín y obtiene dos títulos de Doctor en la Universidad de Múnich —uno en antropología en 1894 y otro en medicina en 1897 (Ballesteros, 2013). El mismo año que aprueba su última tesis doctoral, llega a la Argentina para dirigir la sección de antropología del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata. Una vez aquí, se integra rápidamente a la comunidad científica local, dedicándose a la investigación y al dictado de clases en el Museo de La Plata, la Universidad de Buenos Aires y la Academia Nacional de Bellas Artes. La diversidad de sus intereses académicos queda registrada en su voluminosa producción que versa en torno a cuestiones de paleo-antropología, medicina, arqueología, etnografía, historia, lingüística, folclore, mitología, ciencias naturales y etnomusicología (García, 2009). Asimismo, se instala como un pionero en la realización de grabaciones etnográficas en Latinoamérica, con el registro, entre 1905 y 1909, de expresiones musicales populares y de diferentes grupos aborígenes —tehuelche, toba, wichí, chorote, chiriguano y mapuche—, como así también de vocabularios y locuciones de varios de esos grupos (García, 2009).

Entre el 16 de febrero y el 19 de mayo de 1905 son grabados en la ciudad de La Plata los 126 cilindros de cera que conforman la colección “Música Criolla”, con un fonógrafo de marca Edison⁸ (García y Chicote, 2008). Ésta colección —junto a otras cuatro de música aborígen y algunos manuscritos— es enviada por el propio Lehmann-Nitsche al Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín —posteriormente, Archivo Fonográfico—, con el objetivo de que von Hornbostel inicie su análisis (García, 2006).

De este proceso de grabación resultan un conjunto de textos con características particulares que ponen de relieve los potenciales empleos discursivos que puede recibir el dispositivo fonográfico en sus primeros años. A fin de indagar en los vínculos entre enunciador y enunciatario que se construyen en estos textos son retomadas las reflexiones de Fernández (1994) en relación con los modos de enunciación radiofónicos. El empleo de esta herramienta analítica no implica ignorar la especificidad de lo radiofónico y de lo fonográfico ni homologar sus modos de enunciación, sino simplemente ensayar un análisis de estas grabaciones etnográficas

8 No se conoce cuál fue el modelo de fonógrafo empleado por el colector para llevar a cabo estas grabaciones. En los libros de Harry Belle (1989) y Herbert Jüttemann (2000) puede encontrarse información acerca de las diversas marcas y modelos circulantes en esa época.

tempranas que permita pensarlas en su particularidad y profundizar en los rasgos potencialmente novedosos que se exhiben en algunas de ellas —a partir de una propuesta metodológica-conceptual ya sistematizada.

Centrándonos en este conjunto de grabaciones, es posible observar que el rasgo audible que comparten todas ellas, y que es provocado de manera directa por el dispositivo, es el ruido. Si bien el mismo podría ser considerado como una marca productora de sentido, “es difícil pensar una escucha musical que privilegie el ruido por sobre la música ejecutada y mal o bien grabada” (Fernández, 2015: 15). Aunque el rastro sonoro de la aguja sobre el cilindro esté presente en todos los registros de la colección es improbable que el auditorio contemporáneo haya jerarquizado ese rasgo, incluso cuando realizara una escucha obsesiva del registro para su análisis⁹.

Además del ruido, es posible diferenciar algunas marcas significativas. En primer lugar, la huella que comparten la mayoría de los registros es el sonido del diapasón al iniciar la grabación. En tanto referencia sonora que posibilita la regulación precisa de la velocidad del fonógrafo al momento de la reproducción del cilindro, esta marca expone su carácter mecánico al tiempo que da cuenta de la construcción de un emisor y un receptor particulares. ¿Cuán importante resulta la afinación exacta para un oyente que encuentra en la música una fuente de placer o dispersión? ¿Qué es la *afinación exacta* de una grabación sin un referente contra el cual contrastarla? ¿Por qué sería relevante esa contrastación en una escucha cotidiana? La aparición de esta marca habla de un enunciador interesado en generar un registro *fidedigno*, que se corresponda con la realidad —o, al menos, con una realidad presunta. Asimismo, sirve a la construcción de un enunciatario preocupado por realizar una escucha *ajustada* —y, potencialmente, atenta— de esta grabación. Esto no significa, por supuesto, que dichos cilindros sólo hayan sido objeto de este tipo de escuchas. Pero sí que esa marca puede sugerir un enunciador y un enunciatario particulares.

También es frecuente encontrar, a continuación del sonido del diapasón, el rótulo que informa acerca del género musical, el intérprete y/o el título de la pieza —con más o menos detalle según el caso. Están a cargo de este rótulo el propio músico que interpreta la obra o algún par —no así el colector¹⁰—, quienes suelen articularlo con voz clara “desde el parlam-

9 En este punto, parece operar con fuerza la tendencia a invisibilizar el dispositivo fonográfico. La equiparación entre la grabación y la música misma se percibe con claridad en los estudios musicológicos tempranos que, a partir del análisis exclusivo de registros etnográficos, establecen categóricamente las características de las músicas. Ver, por ejemplo, Fewkes 1890, Gilman 1908.

10 Se trata de una particularidad de este conjunto de grabaciones específicamente y no de todas las grabaciones etnográficas en general. Aparentemente, la mayoría de los registros de esta colección fueron realizados por los propios músicos a pedido de

te” (Fernández, 1994). A partir del estudio de las diferentes maneras en que se presentan o no estas etiquetas sonoras y de la administración de las voces en las grabaciones, es posible ensayar una clasificación de estos textos en tres grandes grupos.

Por un lado, se hallan las grabaciones no rotuladas: inmediatamente después del sonido del diapasón se escucha cantar al intérprete acompañado por la guitarra —casi inaudible en la mayoría de los casos. Esto ocurre, por ejemplo, en los cilindros 1, 3, 4, 11, 13, 14, 17, 18, 40, 93 y 94 de la colección. En estos casos, retomando las reflexiones de Fernández (1994), puede decirse que la voz del intérprete llega al receptor desde el parlante, sin sonidos que lo sitúen o contextualicen su acción —a la manera del modo-soporte radiofónico. Este modo de enunciación tiene la particularidad, según el autor, de construir un *espacio cero*, de ocultar al emisor, de presentar un locutor individual y un receptor *no mediático*. Es dable pensar que algo de esta construcción entre en juego en los textos fonográficos mencionados: las voces emergen del parlante como desde un no-espacio, el colector —responsable y administrador de estas grabaciones— se encuentra ausente, y las particularidades tímbricas y expresivas de la voz del músico que interpreta la pieza quedan en primer plano, provocando una sensación de inmediatez. Si no fuera por la aparición sistemática del diapasón antes de la pieza —que, de alguna manera, devuelve la presencia *institucional*— estos ejemplos podrían motivar una escucha que oscile entre una atención más ligada al goce y la desatención con la que se escucha, por ejemplo, la música ambiental o funcional.

Por otro lado, se encuentra el conjunto de grabaciones rotuladas. En la mayoría de ellas la etiqueta sonora parece organizarse teniendo en consideración las indicaciones de la guía de von Hornbostel y Luschan. Algunos ejemplos de esto son: el cilindro 6 en el cual se escucha *Milonga El mozo bien*, el 7 en el que se anticipa *Vidalita*, el 8 en el cual se anuncia “*El abismo, milonga*, el 10 *A mi guitarra, canto criollo*, el 12 *Canto criollo La flor de mi pago*, el 24 *La muerte de Diego Lamas cantada por el Gaucho Tormenta*, el 48 *Vidalita cantada por Ramón Díaz, con guitarra*, el 73 *Zamba criolla*, el 77 *Gobierno gaucho cantado con guitarra por el señor Rodolfo Lagos*, el 85 *Estilo La tapera, cantado por Juan M. Paul*, entre otros. Si bien la estructura de la llamada etiqueta no está sistematizada, en estos casos se provee información acerca de qué va a ser cantado —ya sea a través del título de la pieza, del género a interpretar o de ambos— y, en algunos casos, también acerca del intérprete. A diferencia de lo que ocurre en las grabaciones sin rótulo, aquí parece entrar en juego un modo de enunciación más semejante al modo

Lehmann-Nitsche pero en ausencia del mismo (García, 2006).

transmisión: alguien que oficia de presentador —el músico o uno de sus pares— desde un espacio social de existencia previa y externa al registro —un centro tradicionalista o una peña, por ejemplo— introduce lo que se escuchará a continuación. No se trata de una presentación extensa o cuidadosamente articulada, sino más bien de un título breve, casi telegráfico. Puede pensarse que el carácter escueto y, a veces, desarticulado de esta presentación expone al colector —en tanto representante de la *institución etnomusicológica*— y lo ubica como difusor de un hecho importante para sus contemporáneos. Esta forma de presentación, asimismo, construye un receptor particular: uno que, si bien probablemente ignora cierta información sobre la música que se interpretará —por ejemplo, cuál es su título o su género—, considera importante conocerla para realizar una escucha.

Por último, es posible encontrar un acotado número de casos en los cuales se esboza un modo de enunciación bastante atípico para lo que hemos dado en llamar grabaciones etnográficas. Se trata, tal vez, de espacios de experimentación en los cuales se ensayan, creativamente, posibles usos discursivos de este dispositivo.

Uno de estos ejemplos se halla en los cilindros 15 y 16. La grabación¹¹ comienza con un intercambio entre el intérprete¹², otro hombre¹³ y dos mujeres —nombradas como María y Clotilde. Estos últimos tres —aunque particularmente el hombre— instan al primero a cantar mediante frases como: “A ver, che, Rodríguez, cantá algo”, “A ver usted María pídale, hombre”, “¡Cante, Rodríguez, cante!”. En respuesta a esto, el intérprete se rehúsa en primera instancia —con afirmaciones como: “No hombre, ¡qué voy a cantar si no puedo!”— pero, casi inmediatamente, accede —“Bueno... haré lo que pueda, entonces”. Al finalizar cada décima¹⁴ se escuchan aplausos y durante los interludios de guitarra reaparecen las voces que solicitan al cantor que siga. Este termina accediendo no sin antes negarse y justificar su presunta retirada. Las cuatro voces tienden a aparecer de manera sucesiva y, en los pocos momentos en que se superponen, se reiteran las frases como para garantizar su comprensión. A su vez, son empleadas

11 Cabe destacar que este registro comienza en el cilindro 15 y continúa fluidamente en el 16, como cuidando el *raccord* y ocultando la pausa necesaria que implica el intercambio de cilindros y el reinicio de la grabación.

12 Según lo detallado por Lehmann-Nitsche en sus escritos se trata de Anastasio Rodríguez.

13 El mismo es nombrado en la grabación como Varela. De acuerdo a lo consignado por Lehmann-Nitsche en sus escritos referidos a esta colección de cilindros, uno de los músicos que más expresiones musicales graba es Juan Varela (García y Chicote, 2008), por lo cual es dable pensar que se trate del mismo.

14 La décima consiste en una combinación métrica de diez versos octosílabos extensamente difundida en el ámbito poético popular hispano hablante (en particular americano). Su expresión más frecuente, la décima espinela, posee la rima: abba ac dcdc.

algunas indicaciones redundantes —por ejemplo, tiende a explicitarse a quién se dirige cada interpelación— que ayudan a reconstruir el espacio conversacional y evitan que el potencial receptor de la grabación perciba esto como una sucesión de intervenciones a él dirigidas¹⁵. Son perceptibles, asimismo, variaciones de intensidad que devuelven cierta organización espacial —y ubican al cantor la mayoría de las veces en primer plano.

A diferencia de lo que se escucha en los otros registros, en este aparecen una serie de personajes que, en su interacción, no presentan un género musical de procedencia rural sino que representan una escena —¿campera?, ¿payadoresca?, ¿de pulpería?. El receptor construido en este caso difiere del que surgía de los registros anteriores. No parece ser central aquí el saber sobre aspectos específicos de la música ni la escucha pormenorizada de la misma sino, más bien, la intención de sumergirse en la ficción propuesta —característica que sugiere una posición de recepción más cercana a la mediática.

Otro de los ejemplos se encuentra en los cilindros 53 y 54¹⁶. Se trata de la grabación de una payada de contrapunto que es presentada por un tercero con las siguientes palabras: “Payada de contrapunto cantada por los ponderados y nunca bien ponderados macaneadores Moisés Méndez y José Acevedo”. A continuación, se inicia la payada con una estrofa de cuatro versos en la cual cada cantor se presenta y saluda a su presunto oponente. La suceden, como es frecuente en el género, una serie de décimas. Entre una décima y la siguiente retorna la voz del presentador indicando a quién le corresponde intervenir. Gracias a esto, la mera aparición sucesiva de ambos cantores deviene en el espacio escénico en el cual se desarrolla la confrontación. Hacia el final del primer cilindro suenan aplausos y gritos enérgicos —“Muy bien, muy bien” “¡Bravo, bravo!”. El siguiente cilindro vuelve a comenzar con la voz del presentador que informa: “Ahora se pronuncia Acevedo con una contestación de órgano” pero es objetado por el payador en cuestión que exige “¡No, que cante Méndez!”. La grabación continúa, entonces, con el intercambio de décimas que llega a su fin con la intervención del presentador que vocifera “Bueno gracias

15 Con respecto a esto, Fernández afirma que, como consecuencia de la unidireccionalidad de la percepción del sonido, “si en el parlante aparece, sin el agregado de ninguna otra marca de espacio, la discusión entre dos personas situadas frente al micrófono en la que una dice *Yo pienso que está equivocado* y la otra responde, *Yo también pienso que está equivocado*, el efecto en la escucha es el de dos personas que, desde el mismo lugar le expresan su desacuerdo a un oyente, el mismo, individual. Es decir que, si no se dan indicaciones redundantes acerca del espacio *escénico* (*le estoy hablando a Ud. Que está frente a mí*) no se construye el espacio necesario para que la confrontación conversacional se escenifique” (2008: 43) (Resaltado en el original).

16 Es interesante observar que también en este caso se trata de un registro que abarca dos cilindros, como si se tratase de expresiones no plausibles de ser ceñidas a los 3 minutos aproximados de grabación ofrecidos por el dispositivo.

macaneadores, déjense de pavadas” “Se acabó, van a ver” “Vigilante, lléVELO preso... ¡lléVELO preso, vigilante!”. Nuevamente aquí se trata de una representación, de una puesta en escena casi teatral que articula un emisor y un receptor diferentes y ciertamente novedosos.

Si bien es cierto que en estos registros no están plasmados —al menos no de manera incuestionable— los rasgos que caracterizarán luego a lo radiofónico en su modo emisión, es posible considerar algunas de sus características como anuncios asistemáticos de lo que ocurrirá luego en dicho medio —o, por lo menos, en algunos de sus géneros. En principio, considerando básicamente el dispositivo, podría pensarse que en ambas grabaciones se expresa la búsqueda de una impresión naturalista, esto es, “el esfuerzo por *reproducir* de la manera más directa posible la realidad” a través de la disolución de la mediatización (Fernández, 2008: 39¹⁷) —hecho que no ocurre, por ejemplo, en las grabaciones que se inician con el sonido del diapason. Asimismo, a partir de las indicaciones redundantes ya nombradas, del desfile de las voces en el parlante, de la aparición de la voz cantada en primer plano y de los aplausos en segundo —es decir, a partir de la organización de un conjunto de elementos de cierta pobreza representativa— en estas grabaciones se consigue construir una escenografía (Fernández, 2008). Lo que ocurre al interior de esa escenografía resulta más difícil de precisar. Podría decirse que, en ambos casos, se configura un espacio teatral para el espectáculo en el cual uno de los personajes opera como un conductor —aunque quizás se aproxime más a un presentador de circo o teatro de variedades— capaz de articular u otorgar cierta continuidad a aquello que acontece en la escena. Este personaje —que se cristaliza en Varela en el primer caso y en el anunciante de la payada en el segundo— administra la acción a partir de la palabra, ya sea indicando a quién le corresponde cantar a continuación, incitando a otros de los participantes a intervenir en algún sentido (“A ver usted María pídale...” “Pídale, vamos”), convocando al músico a cantar y/o avivando las palmas y los gritos de quienes podrían ser considerados el público. La presentación de este *show* rudimentario en el que se entrelazan humor y música, parece generar un efecto de enunciador y de enunciatario diferentes a los anteriormente mencionados, más próximo al denominado modo emisión radiofónico (Fernández, 1994).

A modo de conclusión

Gracias a su novedosa capacidad de grabar y reproducir sonido, el fonógrafo genera —desde sus inicios— cambios muy profundos que inciden

17 Resultado en el original.

tanto en las maneras de escuchar, de producir y de relacionarse con el sonido como en la posibilidad de estudiar sistemáticamente —de acuerdo a las metodologías consolidadas en la época— músicas hasta entonces ignoradas.

En un primer momento, los usos de los que es objeto son realmente variados: mientras para algunos resulta un curioso objeto de entretenimiento o un medio para comunicar mensajes de voz en diferido, los estudiosos de música lo adoptan como una herramienta clave que permite el registro de las llamadas músicas exóticas —muy frecuentemente inaprensibles en una sola escucha— y su fácil traslado desde inhóspitos puntos del planeta hacia los archivos fonográficos.

El vínculo entre el desarrollo del fonógrafo y el de la denominada musicología comparada es estrecho. Es, tal vez, por esta razón que investigadores como von Hornbostel se dedican a reflexionar sobre este dispositivo y sobre su importancia en el avance de la disciplina, llegando a establecer pautas para su empleo en la producción de grabaciones etnográficas —grabaciones consideradas, entonces, como fuentes primarias de la investigación etnomusicológica. La presencia de este (meta)discurso académico-científico parece haber incidido en la producción y recepción de estos textos, llegando a contribuir, inclusive, a la delimitación de un posible género con rasgos más o menos característicos.

Sin embargo, como se ha podido observar, el conjunto de grabaciones registradas por el fonógrafo de Lehmann-Nitsche en la ciudad de La Plata y remitidas a Berlín para su análisis, no constituye un grupo uniforme de textos. Si bien algunas de las características propias este tipo de registros aparecen de manera más o menos constante a lo largo de la colección, también se ponen en juego en la misma diferentes formas de organizar el texto, algunas de ellas particularmente novedosas. Tomando como herramienta los modos de enunciación radiofónica propuestos por Fernández (1994), a lo largo de este trabajo se ha ensayado un acercamiento a estos textos que ponga en primer plano las relaciones entre enunciador y enunciatario que se expresan en los mismos.

Así, además del grupo de textos *paradigmáticos* —por su adecuación a la guía de von Hornbostel y Luschan— en los cuales se construye un enunciador presente aunque des-responsabilizado —el colector— y un enunciatario potencialmente interesado por el conocimiento específico y la escucha pormenorizada —el etnomusicólogo—, ha sido identificado un grupo de textos que se articulan desde un *espacio cero*, ocultan a su emisor y construyen un receptor potencialmente desatento —textos probablemente más semejantes a los que circulan en el mismo período para

uso doméstico, producidos por una industria musical aún no consolidada.

Pero estas no son las únicas variantes textuales que ofrece la colección. En la misma se hallan, aunque en proporción mucho menor, registros cuya superficie textual ha sido empleada de un modo original. Estos escasos ejemplos pueden ser considerados como espacios de experimentación en los que se exploran las posibilidades discursivas de un dispositivo indudablemente novedoso y en permanente transformación, y en los que se esbozan los rasgos de una relación entre enunciador y enunciatario potencialmente mediática.

La existencia de esta variedad de textos al interior de una colección de grabaciones etnográficas realizadas con el fin de documentar una “cultura musical desconocida” —y utilizada a lo largo de los años como fuente primaria de diversas investigaciones¹⁸—, puede dar cuenta del nivel de novedad y de la potencialidad de un dispositivo que, sin haber encontrado todavía su especificidad, va exhibiendo la amplitud de su influencia y su capacidad de vinculación con otros medios.

Quizás el ejercicio sistemático de registración que involucra la labor etnomusicológica en sus primeros años ofrece un terreno de experimentación en el cual se ensayan diferentes modos de enunciar y de construir espacios, modos que más tarde encontrarán su sitio en diferentes medios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballester, D. A. (2014). *Los espacios de la antropología en la obra de Robert Lehmann-Nitsche, 1894-1938*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata/ Facultad de Ciencias Naturales y Museo.
- Belle, H. (1989). *Spreekmachines*. Países Bajos: Elma Edities B.V.
- Fernández, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- (2008). La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva. En *La construcción de lo radiofónico* (9-73). Buenos Aires: La crujía libros.
- (2011). Medios de sonido y vida social, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 6-7, 71-80.
- (2015). Ecosistemas y fenómenos semióticos. El caso de lo fonográfico, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 14, 12-17.

18 Ver, por ejemplo: Lehmann-Nitsche (1981, 1911); Guido (1975); Rey de Guido y Walter Guido (1989).

- Fewkes, W. (1890). Contribution to Passamaquoddy Folk-Lore, *Journal of American Folk-Lore* Vol. 3 (11), 257-280.
- García, M. 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.
- (2009). *Robert Lehmann-Nitsche. Walzenaufnahmen aus Argentinien 1905-1909. Grabaciones en cilindros de Argentina 4/5. Historische Klangdokumente*. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv y Staatliche Museen zu Berlin.
- García, M. A. y Chicote, G. (2008). *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de 'Folklore Argentino' (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Gilman, B. (1908). *A Journal of American Ethnology and Archeology*. Boston y Nueva York: The Riverside Press Cambridge.
- Guido, W. (1975). Folklore Argentino de Roberto Lehmann-Nitsche, *Revista Inídef*, 1, 72-90.
- Hitz, R. A. y Kenny M. J. (Agosto, 2002). La indicialidad en los inicios del fonógrafo. En R. A. Hitz (Coord.), *Historia y sonido: la socialización de los medios sonoros. V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica: Semióticas de la vida cotidiana*. Centro Cultural General San Martín e Instituto de Altos Estudios Sociales, Buenos Aires, Argentina.
- Jüttemann, H. (2000). *Phonographen und Grammophone*. Herten: Verlag Historischer Technikliteratur.
- Kursell, J. (2011). A Gray Box: The Phonograph in Laboratory Experiments and Fieldwork, 1900-1920. En T. Pinch y K. Bijsterveld (eds.), *The Oxford Handbook of Sound Studies* (pp. 176-197). Oxford: Oxford University Press.
- Lehmann-Nitsche, R. (1981). *Textos eróticos del Río de la Plata*. Buenos Aires: Librería Clásica.
- (1911). *Folklore Argentino I. Adivinanzas Rioplatenses*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hnos.
- Rey de Guido, C. y Guido W. (1989). *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música, 1966.
- Videla, S. (2009). Del juguete sonoro al teatro en casa. Los inicios del fonografismo en la ciudad de Buenos Aires, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 3, 45-58.