

Las máquinas hablan

Interacciones entre escritura y aparatos de registro y reproducción de voces a fines del siglo XIX

Inés de Mendonça

1. Cuando perdimos la inteligencia

Este año (2023) las IA capturaron la discusión coloquial y se aseguraron presencia indiscutible en el espacio público. No es que no existieran inteligencias artificiales antes sino que, por primera vez, una versión interactiva, disponible y gratuita como el chat GPT se ofreció al alcance de cualquier usuario que supiese leer y escribir, tuviera acceso a internet y una dirección de correo electrónico. Exponernos de modo inequívoco al diálogo con la máquina en lo que creíamos eran *nuestros términos*, ya no en largas tiras de código, o con una selección de frases limitadas asignadas a un bot, en un ida y vuelta enhebrado con expresiones de nuestro lenguaje natural, rasgos de cortesía y aparente invención, nos echó a la cara una visión súbita –para algunos apocalíptica, para otros utópica– de lo que nos depara el futuro.

Durante varias décadas del siglo XX y del XXI nos habíamos dedicado a predecir, elucubrar y anticipar los efectos que la digitalización tendría en las profesiones y labores humanas; la posible incorporación de un salario universal; la liberación de tareas mecánicas y la aceleración de los tiempos de producción. Todo aquello, empero, seguía regido por la lógica de la mecánica. Y es cierto que ya habíamos leído con Kittler, y otros historiadores y teóricos de los medios, que los artefactos de registro y reproducción del lenguaje habían incorporado a la dimensión maquínica la sustitución de funciones cognitivas. Aun así, la distancia entre la máquina de vapor como multiplicadora de la fuerza muscular y la reproducción

de sonidos, voces y movimientos emitidas por fuentes no humanas todavía resguardaban la central de comando general del cerebro como último resquicio de nuestra singularidad.

Cuando la máquina de Turing y todas sus hijas elevaron al algoritmo como nodo productor de resoluciones, la combinación de órdenes y respuestas se estaban pareciendo al pensamiento, pero restaba aún conquistar la imaginación, la combinatoria estética y, en términos más generales, el arte como pura expresión de la sensibilidad humana. La plástica, la música, el cine, incluso la literatura se aprovechaban de los recursos técnicos e incorporaban estrategias y herramientas que los volvieran un nuevo foco de indagación estética. Desde el collage al *ready-made*, la copia, el montaje, la elisión, el recorte... Todas esas estrategias típicas de las vanguardias podían rastrearse, en alguna medida, en obras previas a la invención tecnológica, al menos hasta el punto en que la cultura occidental se volvió escrita y reproducible gracias a la difusión de la imprenta. Ya las había inventado la conciencia humana jugando con el azar y en búsqueda de efectos conmovedores, risueños o sorprendentes anticipándose a que el tiempo hubiera podido ser capturado por las máquinas.

Por cierto, si nos colocamos mucho antes de esas invenciones, el deseo de vernos a nosotros mismos podía ejercerse en los reflejos naturales desde el comienzo de la historia y en superficies reflectantes metálicas o pétreas desde la antigüedad, pero no fue hasta el siglo XIX que el espejo moderno –un vidrio con una fina capa de plata– tal como lo conocemos pudo ser fabricado. Nos habíamos visto primero los unos a los otros y después a nosotros mismos, quietos y en movimiento, en superficies reflectantes, pero esas imágenes se desvanecían si nos alejábamos del espejo. David Oubiña (2009) reflexionó en su exquisito libro *Una juguetería filosófica* hasta qué punto los artefactos que precedieron a la invención del cinematógrafo intentaban responder a preguntas científicas o filosóficas: registrar el movimiento y capturar el tiempo.

Intentamos preguntarnos qué implicancias sensoriales, sensitivas, perceptivas pero también morales, imaginativas o existenciales provocó en la conciencia y, luego, en las culturas la incorporación creciente de métodos de registro y reproducción de la experiencia. Diversas historias de la fotografía señalaron, por ejemplo, que las capacidades técnicas para producir la impresión de una imagen luminosa en una superficie sensible existían por separado mucho antes de que Daguerre y Niépce comenzaran a explorar su invento en 1829 (métodos químicos de impresión y

uso de lentes en el Antiguo Egipto o la Grecia Clásica, la cámara oscura por lo menos desde el siglo VI...). ¿Habrá sido primero el cambio perceptivo, la necesidad de resguardo y reproducción de la imagen la que motivó la ocurrencia efectiva de su realización? Esta pregunta tal vez nunca resuelta del todo acompaña la indagación sobre invenciones e inventos, sus efectos y derivas, y articula la larga relación entre necesidad y solución; nuevas necesidades, nuevas ocurrencias y el sinfín de desarrollos que suscita.

En este contexto de incertidumbre frente a los efectos secundarios que la producción de pensamiento artificial podría acarrear para nuestras comunidades, el recuerdo razonado respecto de cuál ha sido la primera tecnología capaz de resguardar, repetir, y hasta producir imágenes, movimientos, o reflejos de unos y otros, adquiere una nueva importancia. Por supuesto estamos hablando de la escritura. E incluso antes de la inscripción de lo escrito, de las variadas y ancianas tecnologías de la palabra, tal como W. Ong las definió. Parece nimio mencionarlo ahora, pero el lenguaje no representa fenómenos, los produce. Y es en esa capacidad productora que se convirtió en uno de los métodos sociales e individuales predilectos para registrar lo ocurrido.

Vistas de este modo, las distintas formas de registro redundarían en un fin último común: dar cuenta de la existencia y de su vínculo con el paso del tiempo en este mundo. En este conjunto ingresan las escrituras literarias, burocráticas, especializadas, casuales. Desde las escrituras de saberes que deben ser legados, acopio de informaciones para ser recordadas, a las inscripciones aleatorias de tareas que, eventualmente –a la manera de una lista de compras resguardada por azar– dejarán testimonio de la propia vida, las comunidades o las instituciones. Una inscripción que dura más de un instante condensa un rastro de lo que trasciende a la presencia. También funcionaría para la presencia artificial, si es que algo así puede predicarse.

Claro que cuando la escritura permite hablar sobre sí misma, pensar al sujeto, las comunidades y sus circunstancias, pasa del mero registro a la reflexión; y en un instante se transforma en táctica de resguardo contra el vacío y la nada. La escritura pretende producir tiempos: la escritura hace tiempo para la política, para la acción, para el compromiso, incluso para el disfrute. Y las tecnologías de reproducción de voces e imágenes redoblan esa pretensión: no sólo proyectan sino que retienen tiempo. Permiten repetir aun de formas más idénticas que la iteración literaria el fenómeno de la voz y la corporalidad. ¿O no es éste, acaso,

uno de los mayores miedos que generan las IA? No saber cuándo esa voz, ese cuerpo, esa mente es en realidad una cosa *otra*. Pero sin dudas, no es la primera vez que nos seducen estas posibilidades y nos asustan estos miedos, espectrales y siniestros, de la semejanza.

La tensión entre veracidad y verosímil que expone cualquier forma de registro se convierte en problema compositivo en la dimensión literaria. Hasta antes de las inteligencias artificiales, allí donde la máquina no podía o no sabía elegir, la escritura literaria tomó decisiones para mejor construir su ilusión referencial. Estas elecciones son especialmente importantes en el caso de la representación de diálogos y las crónicas periodísticas. Es por ello que observar los primeros años de coexistencia entre artefactos mecánicos y escrituras literarias nos permite reflexionar tanto sobre el problema de la fidelidad del discurso hacia lo real como sobre las incipientes industrias culturales, sus usos y alcances. En los párrafos que siguen, a partir del análisis de algunos avisos publicitarios y algunos fragmentos textuales, revisaremos de qué modo los consumos culturales de fines del siglo XIX se relacionan con la representación literaria de vocalidades humanas, en particular en la propuesta de Fray Mocho y la popular revista porteña que dirigió.

2. Fonógrafos y revistas en venta

El primer aviso de un artefacto reproductor de sonidos y voces humanas que se publicó en *Caras y Caretas* fue en el último suspiro del siglo XIX. Con catorce números ya editados, la revista había entrado en su segundo año y conseguido vender seis páginas publicitarias, tal como se había propuesto en el número presentación (“*Caras y Caretas* se compondrá de veinte páginas, por lo menos, de las cuales catorce estarán destinadas a texto, y las restantes a los avisos”, *CyC*, 1, 8/10/1898, p.2). Con el tiempo sumaría muchas más, transformándose en una abultada vidriera de productos y novedades. La mixtura verbal y visual en la que se suceden textos, ilustraciones, diseño gráfico, *lettering* y fotografía resulta de la unión de asuntos y géneros distintos; y remite a la noción comercial de *miscelánea*: una pequeña tienda que contiene un poco de todo.

La publicación, en tanto magazine, puede considerarse así, una forma heterogénea y “discontinua” (Ohman, 1996, p. 224) donde el *fluir* de la información yuxtapone elementos disímiles de la vida cotidiana, el espectáculo, las novedades extranjeras,

la publicidad y el periodismo de actualidad. Para Richard M. Ohman, este modo de percibir el mundo ya se había popularizado durante el siglo XIX en los modos de experimentar la vida urbana “en espacios públicos como la sala de exhibiciones y la tienda de departamentos”. Los nuevos medios gráficos reforzaron esa vivencia. Fueron las revistas y periódicos ilustrados los que interiorizaron la experiencia discontinua del comercio de novedades. Literalmente pusieron las ofertas del mercado en las manos de los lectores y en el interior de sus casas; ordenando, en formato impreso y manipulable, esa creciente variedad.

Como decía, no se trata (solamente) de descubrir qué tramas narrativas suscita la aparición de aparatos mecánicos de registro de voces en las ficciones literarias o dramáticas sino de detectar qué modificaciones perceptivas y qué imaginarios están activándose alrededor de las nuevas posibilidades que despliega. Muy especialmente en las actividades con las que podría competir. Ante todo, la novedad que traen los medios de registro y reproducción sonora en el siglo XIX proyecta al futuro una realidad absolutamente efímera. El sonido percibido por lo humano ocurre en la igualmente percibida linealidad del tiempo occidental. Aquello que se ha dicho no puede borrarse, ese ruido que nos sorprende sucedió en un momento y lo marca como tal. La interpretación musical se concibe como puro realizativo: es única, cada vez, porque progresa en el tiempo, y allí está la gran distancia (y el plus emotivo) que diferencia, por ejemplo, a la notación musical de una ejecución determinada.

El fonógrafo y sus sucesivas modificaciones vienen a resguardar la experiencia subjetiva e indefinible de la memoria o la evocación, tarea a la que se habían dedicado los escritores y escribientes durante siglos. Por supuesto que la fotografía ya había producido una crisis en los modos de representación visual y también en la escritura, unas décadas antes. Pero la voz en su cualidad temporal al ser reproducida en aparatos mecánicos es una fase más de este proceso en el que la escritura tambalea como práctica trascendente. La pone en cuestión frente a una de sus funciones más evidentes: ser archivo del tiempo.

En esta dimensión, es fundamental recordar que la *maravilla* técnica reproduce sonidos previamente grabados y no sólo entretiene a los oyentes. Les indica que algo ocurrió fuera de su presencia y, más aún, les permite a ellos mismos transformarse en productores. Y eventualmente en oyentes de sí mismos. Ese desfasaje entre emisión y audición altera la percepción del acontecimiento. No se trata tanto de la capacidad de reproducción sino de la previa y necesaria instancia

de registro. El rastro de lo real tal como puede imprimirse en una superficie a partir de un transductor. Aunque en ese pasaje haya porciones de lo sucedido que se pierden (y detalles que se agregan), ese rastro de transposición es casi insignificante para los oyentes.

En el aviso que mencionábamos, un anuncio de la Casa Lepage en blanco y negro, a cuarto de página en ubicación centrada, con una ilustración sencilla del dispositivo, el precio debajo y un titular destacado en negrita, promociona al aparato fónico con la leyenda: “El teatro en casa” (CyC 14, 7/1/1899, pág. 4) y promete a sus compradores diversión garantizada:

Para el que compra un gramófono el aburrimiento se hace imposible, en casa, en el campo, en los baños, pues cuando lo desee podrá oír las mejores óperas, canciones, bandas militares, orquestas, monólogos, etc., etc. (CyC 14, 7/1/1899, pág. 4)

Este mismo aviso se repetirá en una decena de números consecutivos. Unos meses después, en julio, otro establecimiento compite con Lepage y ocupa con su promoción media página completa de la revista. Guppy y Cía. se adjudica ser un establecimiento “especial en fonógrafos”. Este otro anuncio se convierte en la primera publicidad de gran tamaño para el rubro en *Caras y Caretas*. Con los años, otros competidores exhibirán también sus ofertas en la revista pero estos primeros grandes avisos a media página o página completa nos informan sobre hábitos, gustos y negocios posibles en el cambio de siglo. Aunque no es suficiente para afirmarlo, la multiplicación de ofertas y el espacio gráfico mayor que van ocupando resulta un indicador de la circulación en aumento tanto del medio en que se promociona, como del objeto que vende. Para ese momento, faltaría todavía una década antes de que se grabara y vendiese el primer disco argentino (1919).

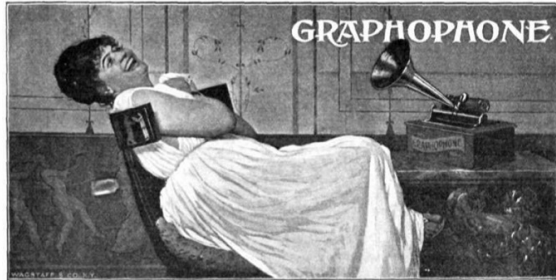
3. Fonógrafos en escena

Este otro aviso, de Guppy y cía., vende gramófonos y fonógrafos a partir de una ilustración que ocupa el ancho completo de la página, en el tercio superior. Muestra a una figura femenina sentada en el interior de una vivienda particular.

<p>G. SOLARI É HIJO La Buena Medida CHACABUCO y MORENO</p> <p>Sucursales: CUYO y SAN MARTIN y PERÚ, AVENIDA DE MAYO</p> <p>CONFITERÍA DE PARÍS</p>	<p>LA INMIGRACION Sociedad en Comandita F. SCHWEITZER & Cía.</p> <p>Se ocupa de la colocación de tierras para Estancias y fundación de Colonias, en cualquier parte del territorio.</p> <p>BOLÍVAR, 11 (altos), BUENOS AIRES</p>	
<p>LA PRIMITIVA SOCIEDAD ANONIMA PARA LA FABRICACION DE BOLSAS DE ARPILLERA LONAS Y OTROS ENVASES</p> <p>CAPITAL: 3.000.000 PESOS</p> <p>BUENOS AIRES RIVADAVIA 718 al 726 FÁBRICA Á VAPOR CUYO 3302 AL 3400</p> <p>ROSARIO Escritorio CÓRDOBA 1120 FÁBRICA Á VAPOR SAN LORENZO Y SANTIAGO</p>	<p>FRESCORAL L. Ottolenghy y Ca.</p>  <p>Si el calor fastidioso que reina en la capital, se ve mitigado que hoy, testifican que este el traje pasado en FRESCORAL.</p>	
<p>LOCION HIGIENICA EUCALIPTUS RUIZ ROSA</p>  <p>Por la noche, un buen día Lavate Higienica e. h. e. y así en cualquier parte viendo el pelo que salta por el tubo del quinqué.</p>	<p>EL TEATRO EN CASA CON LOS NUEVOS GRAFÓFONOS CANTAN Y HABLAN EN ALTA VOZ Y REPRODUCEN LOS SONIDOS</p>  <p>DESDE 55 \$ M/N CON CILINDROS</p> <p>Para el que compra un grafófono el aburrimiento se hace imposible, en casa, en el campo, en los baños, pues cuando lo desea podrá oír las mejores óperas, canciones, bandas militares, orquestas, monólogos, etc., etc.</p> <p>GRATIS NUEVO CATÁLOGO ILUSTRADO con rebajas de precios</p> <p>ENRIQUE LEPAGE y C.ª CALLE BOLIVAR 375 - BUENOS AIRES Sucursal: FLORIDA 472 - 474</p>	<p>EL ARAGONÉS ANGEL MINGOLA</p>  <p>La Pícarica me ha dicho que no se debe beber de otro vino que no tenga la marca "El Aragonés".</p>
<p>Non de tal espiguel que salieron el boro que introduce el <i>Flor Florida</i>, que cubren los puntos una vez los compra toda la vida.</p> <p>LUIS CRUSOE y Cía. Florida, 190</p>	<p>EL TRAPICHE</p>  <p>DISCURSO VINICOLA «La moribundidad, señores, creció, cada vez que me acordé, con por que en los vinos de <i>El Trapiche</i> se hay, señores que espiguel»</p> <p>Oficina Central: FLORIDA, 1. 85</p>	<p>DR REMOND</p>  <p>No hay salura ni odora que venga pelo en la cara, poniéndose a enchara máquina depiladora.</p> <p>MAIPÚ, 440</p>
<p>EL TRAPICHE</p>  <p>DISCURSO VINICOLA «La moribundidad, señores, creció, cada vez que me acordé, con por que en los vinos de <i>El Trapiche</i> se hay, señores que espiguel»</p> <p>Oficina Central: FLORIDA, 1. 85</p>	<p>EL TRAPICHE</p>  <p>DISCURSO VINICOLA «La moribundidad, señores, creció, cada vez que me acordé, con por que en los vinos de <i>El Trapiche</i> se hay, señores que espiguel»</p> <p>Oficina Central: FLORIDA, 1. 85</p>	<p>Vino MARSALA extra de Fattis Profumo y C.ª</p>  <p>¡Bien se fastidia el demociel Cuando mi mujer es mala, le doy el vino Marsala y hay paz en el matrimonio.</p>

Un gesto de carcajada acompaña el movimiento de su cuerpo inclinándose sobre el respaldo de una silla, mientras se toma un brazo con el otro. Junto a la figura, en una mesita, reposa el artefacto. El mensaje es simple: la mujer se está divirtiendo sola en un espacio privado. Incluso su vestimenta indica intimidad. Viste un vestido sin mangas, claro y de tela liviana, probablemente una enagua. En el texto de la bajada se ofrecen grafófonos, fonógrafos y cilindros a distintos precios. Luego, como reclame, es fundamental el argumento publicitario que se da como una aclaración autorizada: “Nota: Los Megalófonos que funcionan en los teatros Mayo y Comedia, en la zarzuela «El Fonógrafo Ambulante», proceden de nuestra casa” (CyC 40, 8/7/1899). Más que sonoridades, la ilustración y el texto

336, FLORIDA, 336 - **J. R. GUPPY Y C^o** - Teléfono Coop. 1194
 CASA ESPECIAL EN FONÓGRAFOS



Grafófonos y Fonógrafos á \$ 20, \$ 25, \$ 35, \$ 45, \$ 55, \$ 85, \$ 150, \$ 200 y \$ 500. Cilindros de canto, etc., á \$ 1.80, \$ 2, \$ 2.50, \$ 3, \$ 3.50, etc., y los de Bettini (Nueva York) y Hugens (Madrid) según el mérito del artista. Pidan prospectos ilustrados.—Nota: Los Megalófonos que funcionan en los teatros Mayo y Comedia, en la zarzuela «El Fonógrafo Ambulante», proceden de nuestra casa.

336 — CALLE FLORIDA — 336, BUENOS AIRES

exponen que el entretenimiento y la vida doméstica se dan cita en las páginas del magazine y, al igual que en los avisos de Lepage, las referencias al teatro le brindan un halo de legitimación al nuevo aparato.

El teatro aparece como la actividad anhelada que el fonógrafo viene a suplantar, pero también una instancia autorizada que prueba la validez de su calidad técnica. Aunque sea en la comodidad del hogar, la representación pública sostiene su relevancia como asunto social de prestigio. Todavía es el verdadero espacio de las artes combinadas: diálogo, canto, imagen y movimiento reunidas en el tiempo presente de la representación dramática. De algún modo, el fonógrafo está capturando algo de ese tiempo en movimiento para el uso doméstico. Si hasta la década anterior, el mundo de lo ficcional estaba dividido entre la performance pública y social del teatro, y la práctica solitaria de la lectura, la comercialización del fonógrafo y la opción de compra de grabaciones artísticas (no solamente el invento sino su etapa posterior como uso de difusión musical) incorporan un nuevo modo de consumo para la ficción y la interpretación. Música, pero también monólogos, recitados y otras piezas habladas se realizan —se re-producen— en el momento de encender el mecanismo. Algunos valores del espectáculo cultural colectivo y público persisten y otros, irremediablemente, se pierden. Lo cierto es que el aburrimiento parece ser un vector a combatir: los tiempos de ocio se comercian y se publicitan. Y para conseguirlo, la didáctica de la venta necesita referirse todavía al espectáculo teatral.



La “aplaudidísima zarzuela” –tal como propone el texto de la portada de su argumento, publicado en Valladolid–, mencionada en el aviso se presenta en los teatros de Buenos Aires sólo tres meses después de su estreno en España. La desconfianza por la nueva tecnología y los traspies que podía suscitar el uso del fonógrafo resuelven la escena dramática. Equivocarse en un cilindro puede producir “un barullo” (González 1899, p.16), confundir mentira por verdad y cuestionar la utilidad del invento.

La obra es una pieza ligera, con todos los elementos característicos de la zarzuela de género chico que garantizaban su éxito comercial: una historia de amor juvenil clandestino, regionalista, en la que se utilizan modismos y jerga, con un muy frágil argumento de equívocos, la alternancia entre fragmentos cantados y hablados, una o varias canciones que pudieran independizarse luego de la obra. Hacia el

final, la pieza incluye una representación dentro de otra representación. Una “audición fonográfica” (p.16) llega al pueblo en el que se desarrolla la historia de amor y engaño. La puesta en abismo expone la avidez del público tanto por los enredos amorosos como por la nueva tecnología. La duplicación de audiencias y el efecto metadiscursivo que provoca da cuenta de la potencia comercial y el impacto popular que el asunto estaba suscitando.

Cuando en el plano ficcional el coro festeja el funcionamiento de “aparato tan colosal” (p. 15) y se promociona con la virtud de “dejar(se) por cualquiera impresionar” realiza varias cosas a la vez: emociona a la audiencia e intensifica la valoración del invento como maravilla de entretenimiento, utiliza y exhibe su capacidad sonora (deja en claro las posibilidades de uso de grabaciones musicales en el teatro), promociona las posibles ventas de cantantes y recitadores que menciona, pero también se incluye virtualmente en aquello que podría ser reproducido luego. Un producto dentro de otro, que alienta la existencia de un tercero:

El fonógrafo se deja/ por cualquiera impresionar/ y por eso los cilindros/ tienen tanta variedad./ Versos, músicas, orquestas.../ unas veces entre mil,/ es Gayarre quien nos canta/ el Spirto gentil./ Otras veces es la Patti/ quien con ya cascada voz/ canta: *Bulle, sulle tabra/ dolce un baccio ti claró.*

El invento está haciendo su parte en la joven industria cultural, incorpora a las celebridades y las cita, pero incluye también a “cualquiera” La democratización del lujo también genera tiempos. La máquina participa del espectáculo pero ingresa en la domesticidad. Como los medios de prensa periódica o la máquina de coser, el fonógrafo se mete en casa.

La Casa Guppy lanza un nuevo aviso apenas cuatro números después del texto que menciona la zarzuela, pero modifica la estrategia de seducción publicitaria. Ya no alcanza con la imagen de la oyente con gesto de disfrute; sino que la mitad del espacio gráfico utilizado en la página se dedica a una explicación verbal. A diferencia de lo que pasaría rápidamente en la narrativa publicitaria del producto apenas unos meses después, todavía es necesario que los lectores reciban definiciones e instructivos. Y, si bien los fonógrafos existían desde hacía dos décadas, no habían generado un tráfico comercial en la ciudad hasta esos últimos

años del siglo. Aun entonces en los albores del nuevo milenio, los avisadores no pueden permitirse recurrir ni a chistes ni a alusiones directas. Del mismo modo que había sucedido con otras innovaciones técnicas ofrecidas al consumo masivo en décadas anteriores, es necesario primero educar a potenciales compradores. “¿Qué es el Fonógrafo?”, se pregunta en la bajada del aviso publicitario.



R. Guppy y C^{ía}.

¿Qué es el Fonógrafo?

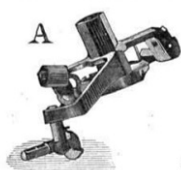
El fonógrafo, ó grafófono, es un aparato sencillo que funciona por medio de un mecanismo de relojería que cualquier persona sin conocimientos especiales puede operar, registrando en un cilindro de cera su propia voz ó la de su familia, la que podrá conservar como recuerdo, lo mismo que se conservan hoy los retratos de las personas queridas, con la diferencia que la operación de registrar la voz humana la puede hacer cualquier persona sin tener que valerse de nadie como en el caso de la fotografía.

Además de esta facilidad, toda persona que posee un fonógrafo puede hacer de cuenta que tiene en su casa un regimiento de artistas de todo género siempre dispuestos á cantar trozos de óperas, zarzuelas, romanzas, recitar poesías, comedias, cuentos, etc., cuando al dueño del fonógrafo se le ocurra hacerlo funcionar. Los cilindros no se gastan ni en diez años, pero pueden borrarse hasta diez veces y volverse á grabar de nuevo si se quiere.

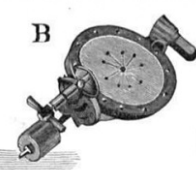
Tenemos grafófonos desde \$ 20 m/n. y cilindros desde \$ 18 papel la docena.

Los diafragmas Bettini A. B. C. que se adaptan al fonógrafo, constituyen el perfeccionamiento más notable que se ha hecho hasta el día, permitiendo la audición en un salón ó sala sin necesidad de tubos, y con una intensidad y claridad extraordinarias.

A



B



C





CINEMATOGRAFO MINÚSCULO

ó SEA

Kinetoscopios para familia con seis cintas distintas

Última novedad Norte Americana

Los primeros y únicos que han llegado recién al país se hallan en venta en nuestra casa al ínfimo precio de

Pesos 18 moneda nacional.

[QUEDAN MUY POCOS]

F. R. GUPPY & C^{ía} FLORIDA, 336 BUENOS AIRES

4. La voz de los comunes

Dos imágenes alusivas ocupan la sección superior de la página; en la primera, una pareja y una niña están paradas alrededor de una mesa pequeña sobre la que se dispone un aparato mecánico. Las dos figuras adultas están sonriendo mientras se conectan con el dispositivo mediante tubos flexibles que se insertan en los oídos, similares a los auriculares de un estetoscopio. Detrás de este grupo hay una tercera persona, un hombre que observa, que podría ser un sirviente; y hacia la derecha de la imagen, y en primer plano, la niña observa y también sonríe a la pareja, sugiriendo posiblemente que se trata de una circunstancia familiar. En el fondo de la ilustración se vislumbra otro ambiente, más allá del bajo de una elegante escalera de madera, en el que otra pareja se encuentra sentada y conversando. Toda la escena recrea una situación social en una casa acomodada: las mujeres y la niña visten vestidos con moños y encajes; los hombres, trajes con camisa de cuello alto almidonado, corbata o moño. Podría tratarse de una reunión o tertulia. La segunda imagen, a un costado, consiste en un dibujo del aparato en posición exenta, donde puede verse en detalle el mecanismo de rodillo, una boquilla, un pincel (para limpiar los discos), los tubos flexibles con auriculares en los extremos y detrás la tapa con la leyenda "Edison". No se observa ni cuerno amplificador ni bocina.

El párrafo que le sucede expone lo siguiente:

"El fonógrafo o grafófono es un aparato sencillo que funciona por medio de un mecanismo de relojería que cualquier persona sin conocimientos especiales puede operar, registrando en un cilindro de cera su propia voz o la de su familia, la que podrá conservar como recuerdo, lo mismo que se conservan hoy los retratos de las personas queridas, con la diferencia que la operación de registrar la voz humana la puede hacer cualquier persona sin tener que valerse de nadie como en el caso de la fotografía. Además de esta facilidad, toda persona que posee un fonógrafo puede hacer de cuenta que tiene en su casa un regimiento de artistas de todo género siempre dispuestos a cantar trozos de óperas, zarzuelas, romanzas, recitar poesías, comedias, cuentos, etc., cuando al dueño del fonógrafo se le ocurra hacerlo funcionar. Los cilindros no se gastan ni en diez años, pero pueden borrarse hasta diez veces y volverse a grabar de nuevo si se

quiere.” (*Caras y Caretas*, 44, 5 de agosto de 1899, p. 6).

En esta explicación, los protagonistas son los que carecen de habilidades o competencias particulares: los consumidores, los “cualquiera”, como nosotros hoy con las distintas IA. La fotografía es la tecnología inmediatamente anterior que se presupone sabida y que, por lo tanto, es utilizada como el término conocido de comparación para ejercer una pedagogía de los usos. Según esta venta, hay dos caminos posibles para utilizar el fonógrafo: el archivo de los afectos, tal como “se conservan hoy los retratos de las personas queridas” y el simulacro de participación en un entretenimiento cultural. Los usuarios pueden, a partir de su voluntad, encender el artefacto y “hacer de cuenta” que poseen los recursos como para contratar un “regimiento de artistas”. Ya no hay que pertenecer a selectos grupos sociales que pueden recibir orquestas o artistas en sus eventos privados, ni tener que asistir a las representaciones públicas; el aparato reproduce el espectáculo en la comodidad del hogar.

Es íntimo, fácil y ofrece más de una función. Junto con este artefacto de registro sonoro, otro invento, que modificaría luego los consumos culturales masivos de occidente hacía su entrada en las ofertas de divertimento familiar: el cinematógrafo. Y, coincidentemente, en el tercio inferior de la página completa que utiliza el aviso de la Casa Guppy que mencionamos, se ofrecía también un “cinematógrafo minúsculo” es decir pequeños “kinetoscopios para familia” presentados como “la última novedad de Norteamérica”, recién llegados al país.

Una deriva que expone en un dato parte de la historia de los medios de registro en Argentina, la casa Guppy y Cía quedaba en Florida 336. En esa misma dirección, se emplazaría treinta años después el primer local de la Librería El Ateneo, en una propiedad que pertenecía al austro-húngaro Max Glücksman, quien había comenzado en esos años a trabajar como ayudante de fotografía en la Casa Lepage, y años después sería el fundador de una de las empresas discográficas más importantes del país.¹ En 1931, Glücksman recordaba aquellos primeros fonógrafos de la década del 90 del siglo anterior:

“Hace cuarenta años, se importaban de Francia los primeros fonógrafos *Lioret*. Eran con cilindros de celuloide. Después vinieron los

¹Al alejarse definitivamente Enrique Lepage en 1908, Max Glücksman compra la firma resultante y abre salas para la exhibición cinematográfica, no sólo en Buenos Aires sino en el interior del país y en Montevideo.

gramófonos con cilindros de cera. Recién en 1900 aparecen los gramófonos a discos, pero sumamente imperfectos. Entonces cantaba Caruso, Tamagno y otros "ases" de la lírica. Pero cuando verdaderamente arraigó el gramófono en la República Argentina fue gracias a la popularidad que día a día alcanzaba la música criolla. Desde aquella época en que payadores como el Negro Gazcón, Gabino Ezeiza, Villoldo, Gerardo López y Gobbi cantaron, ¡cómo se ha perfeccionado el disco!" ("Reportaje a Glücksman", Revista Atlántida, 16 de julio de 1931)

Para este momento, el dispositivo ha pasado por varias transformaciones, luego de haber sido patentado por Thomas A. Edison en febrero de 1878 en su formato original ², utilizando el cilindro recubierto en estaño; es mejorado luego por Graham Bell en la década del 80, al incluir los discos de cartón revestidos en cera, y por Emile Berliner, cuya modificación llevó del uso de cilindros a discos y que patentó como gramófono, en 1887. Como decíamos, fue hacia el final del siglo que gramófonos y fonógrafos se popularizaron y comercializaron en la ciudad de Buenos Aires. Esta circulación indica certeramente que la cultura de la curiosidad es parte del entretenimiento y que ya se ha ingresado en una masificación creciente de antiguos lujos. La lógica del confort está ganando terreno en la discursividad publicitaria y, de hecho, la industrialización de los productos que se ofrecen colaboran a ampliar horizontes de consumo. *Caras y Caretas* es el espacio ideal para manifestar este proceso. Hija de la innovación técnica en impresión color, inclusión de imágenes y efusividad de diseño, el magazine se dirige y es bien recibido, a ese segmento de nuevos públicos de lectores urbanos, trabajadores y comerciantes que pueden acceder a esos pequeños gustos de entretenimiento familiar.

En el primer aviso pequeño que citábamos al comienzo, Lepage ofrece a la venta "los nuevos fonógrafos que cantan y hablan en alta voz y reproducen los sonidos" (*CyC* 14, 7/1/1899, pág. 4). La máquina canta y habla, no se presenta como mediación de cantos, voces y sonidos sino como sujeto de emisión de esas vocalizaciones y de otras sonoridades. Podría parecer que estamos hilando de-

²El primer experimento de Edison que añadió al, ya inventado, teléfono la inscripción de las vibraciones sonoras a través de una aguja en un medio sensible, ocurrió en julio de 1877. La transmisión de esos trazos a un diafragma provoca la reproducción acústica de esas vibraciones. Un mes después acuñó el nombre "fonógrafo" para su máquina (Kittler 1999:21)

masiado fino, sobreinterpretando un brevísimo texto publicitario, pero se trata de reparar en quién –o qué– puede enunciar voces y, sobre todo, la articulación de voces en su doble valencia, tonos y palabras. El “error” de asignación entre acción y agente pone el acento en una de las cuestiones fundamentales que abre la aparición del invento. La posibilidad de decir y, mucho más aún, la capacidad de decir utilizando elementos finitos como parte de un sistema articulado es la prerrogativa máxima de lo humano per se.

Algunos animales con aparatos fonadores similares al humano (en particular las aves y los primates) habían colectado imaginaciones siniestras, trágicas o cómicas durante siglos por su posible imitación de un lenguaje civilizado. No la ilusión ficcional de la prosopopeya tan propia de fábulas y de relatos de objetos (caros al siglo XVIII Inglés y a ciertas formas del costumbrismo, del folclore, o de la literatura para niños) sino la fantasía más o menos científica de esos seres como sujetos hablantes interviniendo en tramas dramáticas. Toda posibilidad de ficcionalizar (o descubrir) intercambios comunicativos entre animales y/o con humanos se intensifica en el siglo de las teorías evolucionistas. Esa es la cadena biológica de los miedos o fantasías sobre vocalizaciones, pero por supuesto la era de la máquina abrió un mundo de posibles productores de lenguaje articulado a partir de lo mecánico.

5. Fray Mocho, fonógrafo humano

De pronto, los humanos estaban cumpliendo las funciones de las máquinas. En 1898, en una crónica Pablo Lascano escribía una “Tradición tucumana” (titulada “El clérigo de las misas”) en la que refería un relato que le había confiado un clérigo y para autenticar la verosimilitud del relato definía su labor afirmando que “la tradición que voy a referir en breves líneas, me la contó con grave palabra un viejo sacerdote sumamente versado en letras sagradas y profanas, y esta vez desempeño las funciones del fonógrafo”. El fonógrafo ya no resulta el reemplazo de la habilidad humana de transmitir, recopilar y memorizar las graves palabras de otro, sino que por el contrario se trata de cumplir con la fidelidad del fonógrafo. No es casualidad que aquello que se cuenta se relacione con el mundo supranormal, espiritual o incluso espiritista. “Hablábamos de lo que hoy se llama ciencias ocultas, de aparecidos, de telepatía, de espíritus que vagan cuando la

muerte se acerca y cuando se aleja con su presa". (CyC 15, 14/1/1899)

Si leemos la gran cantidad de textos que escribió el director de la revista *Caras y Caretas* en esos años, José S. Álvarez (alias Fray Mocho) comprobamos que por lo menos la mitad de sus textos breves, a los que ponía títulos relacionado con técnicas de reproducción de imágenes (instantáneas, kinetoscopios, cinematógrafo), más que fotografías, son escenas sonoras en las que se privilegia la escucha por sobre la visión.³ Y aunque Mocho no se nombró a sí mismo como fonógrafo, sí lo hizo Ricardo Rojas, quien le reconoció un "don fonográfico" (Rojas 1960, p. 460). Lo que está en juego es la relación entre un referente externo a la escritura y el autor como reproductor.

Benjamin (1999) postula, citando a Simmel (1986), que "quien ve sin oír, está mucho más...inquieto que el que oye sin ver", ya que "las relaciones alternantes en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de los ojos sobre la de los oídos" (Benjamin 1999a, p. 52). En este sentido, la escritura de las voces puede leerse como una forma de completar esa relación de miradas sordas e inquietantes de la ciudad. Un intento por aprehender desde la cercanía a esos desconocidos a los que se mira. Esta preocupación de Fray Mocho por lo que lo rodea ha llevado a la crítica a considerar su obra en términos no sólo de costumbrismo sino también de realismo.

Si el realismo es tanto una escuela o tendencia literaria como "una actitud frente a la realidad", como esbozó György Lukács (2002, p. 12) en una famosa entrevista de 1963, podría plantearse que los límites genéricos no alcanzan para precisar sus características. Lejos de acordar con la idea de reflejo que puede deducirse de ciertos postulados de Lukács, las preocupaciones del periodismo porteño, y las ficciones que acuña, tensionan la escritura con promesas de fidelidad y verismo.

³Ambos registros: lo sonoro y lo visual son herramientas fundantes de su creatividad escrita. Si bien no vamos a realizar específicamente un análisis de *Caras y Caretas* como revista ilustrada (tarea que realizó específicamente Eduardo Romano 2004) ni como magazine moderno (objeto de estudio de Geraldine Rogers 2008), es importante consignar que, desde el primer número, los textos de Álvarez (como casi todos los textos publicados) fueron ilustrados por Cao, Jiménez, Mayo, Sanuy, Urutube y otros. Guillermo Ara (1963) utiliza la noción de "imagen visualizada" para definir a estos dibujos y a la escritura de Álvarez como la impresión "del tono porteño característico de la revista" (Ara 1963: 11-12). Nos interesa rescatar la relación entre este "tono porteño" y la "imagen visualizada", que los ilustradores proveían del texto, para pensarla como el resultado de la imagen verbal que el mismo Álvarez construye.

Escribir sobre distintos fenómenos sociales (personajes, lugares, prácticas) funciona como aliciente para capturar el interés de los lectores. Álvarez utiliza estrategias lingüísticas para producir el efecto de realidad del que habla Barthes (2002). Pero no limita sus recursos a lo realista, en términos de semejanza “del natural”, sino que juega con el verosímil de las hablas involucradas. Si el personaje lo puede decir, entonces es posible la escena, más allá de su veracidad.

La paradoja de la escritura consiste en que para ser fiel a las voces que escucha, el texto debe necesariamente traicionarlas y construir artificialmente aquello que nombra (o anota o muestra) como real. La remisión a las grafías de la foto, el cine y el sonido refuerzan esa ilusión, puesto que, a partir de los efectos visuales del silforama, el repórter es consciente de la distancia entre técnica y percepción. Recordemos cómo describe el movimiento de imágenes en el kinetoscopio: es gracias a una “máquina eléctrica vertiginosa” que se sutura la separación de las imágenes y que “el ojo no percibe la interrupción” (Álvarez 1961, I, p. 61). El principio de semejanza en relación con la ilusión sonora funciona por selección, distribución y confianza. Que el lector no perciba la artificiosidad del registro sonoro implica un esfuerzo más consciente que el del espectador del kinetoscopio, puesto que el oído no escucha nada cuando se lee un texto. Quien lee debe suturar ese cambio de universo sensorial y confiar en el procedimiento que, gracias a la convención alfabética y la habilidad del escritor, conjura el silencio de lo escrito.

6. Traicionar la fidelidad

En la sección “Sinfonía”, que funcionó como editorial cómica de *Caras y Caretas*⁴, el español y cofundador de la revista, Eustaquio Pellicer⁵ escribe una escena

⁴Esta sección/editorial fue escrita por varios de los redactores de *Caras y Caretas*. El carácter colectivo del proyecto se constata, entre otros aspectos, en esta rotación de nombres en distintas zonas de la revista. En relación con este tema, el libro de Geraldine Rogers (2008) *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, en particular el capítulo “El mundo de la producción”, reflexiona sobre las características de la revista como empresa cultural, la diversidad de sus productores, la colaboración de distintos y nuevos roles profesionales y la impronta moderna del magazine.

⁵Emigró a Uruguay en 1887 donde fundó la versión oriental de *Caras y Caretas*, en 1892 viajó a Argentina. Fue periodista corresponsal para el diario La Nación, escribió obras de teatro,

satírica que refiere un encuentro entre los presidentes argentino y uruguayo, Roca y Cuestas, y el ministro de economía, Pellegrini (CyC n° 45 17/08/1899). El problema consiste en lograr informar lo acontecido a partir de las diferentes versiones que circulan. La confusión aumenta a través de la superposición de rumores pero, además, gracias a la aparición de cualidades técnicas que se precian de garantizar la fidelidad de lo dicho. La conversación ajena, que se recuerda “con la exactitud de un fonógrafo”, se transmite por escrito en versión “casi taquigráfica”. El reportero (y el lector) solo tiene que “hacer de cuenta” que está escuchando una voz por medio de otra. El resultado es desopilante puesto que se ofrecen pormenorizadamente las intervenciones banales del ministro, plagadas de detalles y redundancia. Esta dramatización plantea una rica perspectiva sobre la representación literaria de hablas e intercambios dialógicos.

Como dice Walter Ong, en un sentido profundo, en el lenguaje es fundamental la dimensión sonora: “No sólo en la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido” (1987, p. 16). Lo que generó la incorporación de la escritura, y luego de la impresión y los medios audiovisuales, no fue una disminución de la importancia de lo sonoro en el lenguaje, sino un cambio en la mentalidad de la comunidad. Leer un texto requiere convertir en sonidos aquello que se ve, por lo que la escritura, aun en las culturas altamente tecnologizadas, “nunca puede prescindir de la oralidad” (1987, p. 17). Pero escribir un diálogo impone necesariamente la disposición tipográfica y el procesamiento específico de la redundancia, los chascarrillos, malentendidos y ambigüedades con el objeto de producir un efecto final. Esta organización teleológica es difícil en el intercambio oral.⁶

e instaló la primera sala cinematográfica en la ciudad (Rogers 2008:113). Junto con Mitre y Vedia planearon fundar una segunda etapa de *Caras y Caretas* en Buenos Aires, proyecto al que sumaron a José S. Álvarez. Rápidamente Mitre y Vedia se retiró de la dirección, probablemente por presiones familiares, y Álvarez pasó a ser su director.

⁶Acerca de la redundancia, deberíamos recordar que la psicodinámica oral requiere de la repetición y la vuelta a lo recientemente dicho como un modo de sostener la comunicación entre oyente y hablante. La eliminación de la redundancia exige una tecnología que ahorre tiempo: la escritura, que establece una linealidad ajena a la mente. “Con la escritura, la mente está obligada a entrar en una pauta más lenta, que le da la oportunidad de interrumpir y reorganizar sus procesos más normales y redundantes” (Ong 1987, p. 46) puesto que la caligrafía es un proceso mucho más lento que la expresión oral. Podemos relacionar la redundancia y la digresión, como formas no exactamente informativas, o donde lo informativo no parece ser la principal función de existencia. En la oralidad, el orador necesita volver a lo dicho para buscar

El archivo viviente que *Caras y Caretas* sugiere a partir de la escritura de Álvarez implica, como todo archivo, la conservación de esas voces más allá de la muerte. La dimensión catalogadora que contiene toda tipología, en tanto indicadora de elementos diversos, acrecienta esa cualidad mortuoria del archivo. Por eso el costumbrismo moderno, tal como lo recrea Álvarez, está atravesado temática y conceptualmente por la temporalidad, el cambio y la supervivencia de personajes y hablas. La “instantánea” condensa esta tensión temporal entre lo fugaz y lo permanente. Si el ansia de inscribir variedades lingüísticas y tipos de costumbres actualiza el contraste presencia-ausencia, la mención o tematización de las técnicas mecánicas de reproducción de la voz refuerzan la relación de la escritura con la muerte, como forma de trascendencia y como rastro de lo vital.

En *Caras y Caretas* se suceden los avisos publicitarios que ofertan fonógrafos y diversos artículos referidos no sólo a éstos sino a distintos inventos y descubrimientos que imitan, reproducen o fijan características de la voz humana. Las técnicas mecánicas proponen nuevas realidades que no se parecen al objeto que refieren sino que garantizan haber sido producidas por éste, “como los objetos reales iluminados imprimen su imagen en la placa fotográfica o las curvas de frecuencia de ruidos inscriptas como formas ondeadas en el plato fonográfico” (Kittler 1999, p. 11-12). Las metáforas de inscripción, grabado, registro y proyección de voces e imágenes en, y sobre, la escritura de Álvarez (su capacidad fonográfica, su memoria fotográfica, su narración de cinematógrafo) apuntan a esa re-presentación percibida como nueva realidad.

La fidelidad –por más exactitud que ofrezcan los nuevos recursos técnicos– no puede asegurar la jerarquización, síntesis y elipsis necesaria para contar charlas por escrito. El fonógrafo en sí no puede comprender (ni oír) como el oído humano “que ha sido entrenado para filtrar voces, palabras y sonidos fuera del ruido; y registra los eventos acústicos tal como son. La articulación se transforma en una excepción de segundo grado en el espectro del ruido.” (Kittler 1999, pag. 23) Transponer detalladamente las intervenciones ocurridas dificulta la comprensión del intercambio. Entonces, para permanecer verosímil, la creación del diálogo en lo escrito necesita sustentarse en lo simbólico, no en lo realmente acontecido.

en su memoria cómo seguir adelante, por lo que las “culturas orales –escribe Ong– estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad” (1987, p. 47). En estas escenas dialogadas, los personajes se representan imbuidos de esa verbosidad propia de lo oral generando en lo inesperado efectos de comicidad.

¿Cuán fiel podrán ser las nuevas tecnologías a las inexactitudes que requiere procesar cognitivamente el cerebro humano? ¿Aprenderán las IA a equivocarse, a delirar, a mentir deliberadamente? Tal vez cuando consigan ser infieles a su propia fidelidad, las máquinas habrán logrado hacer, hablar y también imaginarnos. Entonces sí podrán producir una nueva realidad. Quién sabe... no falta tanto.

Bibliografía mencionada

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1961), *Obras Completas*, II Tomos, Introducción y notas de F. J. SOLERO, Buenos Aires: Editorial Schapire.

ARA, Guillermo (1967), *Fray Mocho*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

BARTHES, Roland (2002), "Entrevista", en AAVV. *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Lunaria.

BENJAMIN, Walter (1999), *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires: Leviatán.

BENJAMIN, Walter (1999a), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.

GONZÁLEZ, Juan y Maestro CHAPI (1899), *El fonógrafo ambulante*, Valladolid.

KITTLER, Friedrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford University Press.

LUKÁCS, György (2002), "Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?", en AAVV. *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Lunaria.

OHMANN, Richard (1996). *Selling Culture: magazines, markets, and class at the turn of the century*. London: Verso.

ONG, Walter (1987), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Mexico: CFE.

OUBIÑA, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte*

digital, Buenos Aires: Manantial.

ROMANO, Eduardo (2004), *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires: Catálogos.

ROJAS, Ricardo (1960), "Los modernos II", en *Literatura Argentina argentina*, 9 vols., Buenos Aires: Kraft.

SIMMEL, Georg (1986), "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad*, Madrid: Península.

Avisos mencionados

"El teatro en casa. Casa Lepage". *Caras y Caretas* 14, 7 de enero de 1899, p. 4.

"J.R. Guppy y Cía. Casa especial en fonógrafos". Guppy y cia. los que se usan en el teatro. *Caras y Caretas* 40, 8 de julio de 1899, p. 3.

"R. Guppy y Cia. ¿Qué es el fonógrafo". Fonógrafo y cinematógrafo minúsculo. *Caras y Caretas* 44, 5 de agosto de 1899, p. 6.